Л. НИКУЛИН

ФЕДОР ШАЛЯПИН

ФЕДОР ШАЛЯПИН

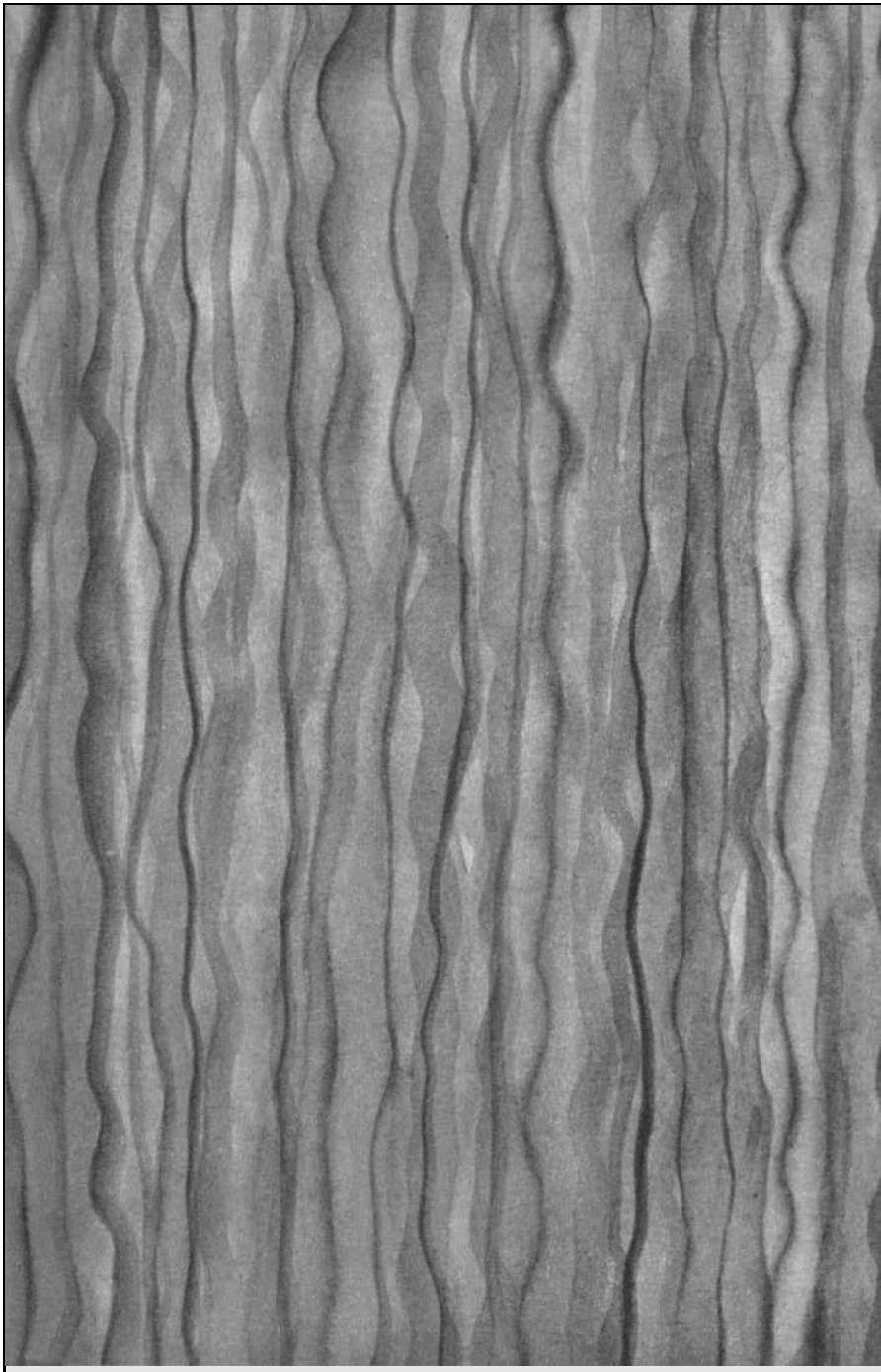
SHOUT
SHARE
IT

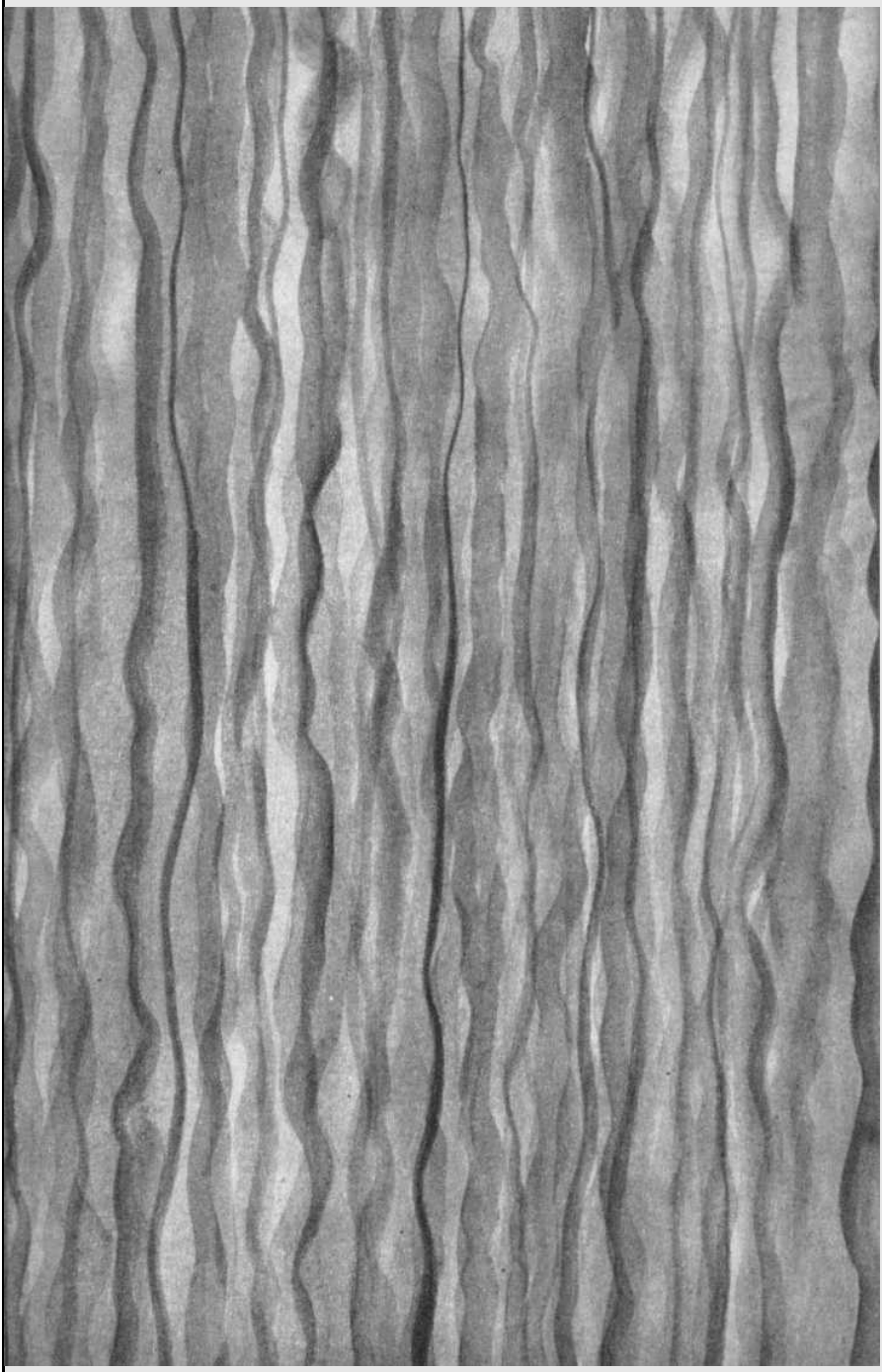
Annotation

Книга знакомит читателей с детством, юностью, годами зрелой жизни Ф. И. Шаляпина — народного певца, художника, артиста драмы. Максим Горький говорил о Шаляпине: «Такие люди, каков он, являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ! Вот плоть от плоти его, человек своими силами прошедший сквозь терния и теснины жизни… чтобы петь всем людям о России, показать всем, как она — внутри, в глубине своей — талантлива и крупна, обаятельна…»

- Лев Никулин
  - ○
  - ○
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5
  - ○ 6
  - ○ 7
  - ○ 8
  - ○ 9
  - ○ 10
  - ○ 11
  - ○ 12
  - ○ 13
  - ○ 14
  - ○ 15
  - ○ 16
  - ○ 17
  - ○ 18
  - ○ 19
  - ○ Иллюстрации

Лев Никулин
ФЕДОР ШАЛЯПИН
Очерк жизни и творчества





Л. НИКУЛИН

ФЕДОР ШАЛЯПИН

Очерк жизни и творчества

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
·ИСКУССТВО·
Москва · 1951

Предисловие

Весной 1944 года перед закатом солнца два человека сидели на скамье в том живописном месте волжского откоса, откуда видно слияние Оки и Волги. Реки были в полном весеннем разливе, серебряные дали простирались до горизонта,

вспыхивали багряным золотом, — это была картина, которую без волнения не может видеть ни один человек: великая река, необъятные просторы русской земли и стены Нижегородского Кремля, венчающие высокий зеленый берег.

Естественно, что мы в эту минуту заговорили о человеке, чья необыкновенная жизнь связана с этим городом и великой рекой, заговорили об Алексее Максимовиче Горьком; вспомнили: именно здесь, на откосе, произошел важный для Горького, для всей его будущей жизни разговор с писателем Короленко…

Когда совсем стемнело, до нас донесся по радио голос и песня того человека, которого так любил и высоко ценил Горький, ценил, как гениального русского артиста… Голос, полный неповторимой прелести и выразительности, проникновенной музыкальности и чувства, голос волжанина, сына этой земли — Федора Шаляпина.

Неизъяснимое волнение охватило нас. По-особенному звучала для нас эта русская песня на волжском откосе в те дни, когда наш могучий народ наступал на врага, гнал его с советской земли всей своей грозной мощью…

А песня все звучала, и неповторимый голос трогал до глубины души; так мог петь только сын народа, русский гений, Шаляпин.

И вспомнилось слово, сказанное о нем Горьким:

«Такие люди, каков он, являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ! Вот плоть от плоти его, человек своими силами прошедший сквозь терния и теснины жизни… чтобы петь всем людям о России, показать всем, как она — внутри, в глубине своей — талантлива и крупна, обаятельна…»

Безмерная любовь к родине слышится в этих словах великого русского писателя, любовь к одному из даровитейших ее сынов, положившему много труда во славу русского и мирового искусства.

1

В 1873 году в семье крестьянина Вятской губернии села Логуновское Ивана Шаляпина родился сын, которого нарекли Федором.

В то время Шаляпины поселились в шести верстах от Казани, в деревне Ометово, потом переехали в город, в Суконную слободу. Иван Шаляпин научился грамоте у сельского пономаря, трудом и упорством добился некоторого образования и служил писцом в канцелярии.

Быт в семье Шаляпиных был схожим с бытом дома Кашириных на Успенском Съезде в Нижнем Новгороде, где провел детство Алеша Пешков, в будущем великий русский писатель Максим Горький.

Дед Алеши Пешкова, «нижегородский цеховой, красильного цеха» Василий Каширин, безжалостно тиранил бабушку, жалевшую и голубившую внука. Отец Шаляпина избивал его мать — добрую русскую женщину. Однажды Федя Шаляпин попробовал защитить мать. Отец жестоко расправился с ним, вытолкнул в одном белье на улицу в двадцатиградусный мороз.

В трезвом виде отец Шаляпина, по свидетельству сына, был тихий, молчаливый, вежливый человек со странностями.

С пожелтевшей фотографической карточки на нас глядит скуластое лицо сурового, седобородого человека в высокой барашковой шапке, лицо крестьянина, изведавшего лишения, тяжелую трудовую жизнь.

Пил Иван Шаляпин сначала в дни получки, по двадцатым числам каждого месяца, а потом стал пить каждый день. Запомнились Федору Шаляпину эти двадцатые числа, ожидание возвращения отца из трактира и мать, в страхе ожидающая этого возвращения хозяина дома, кормильца. Быт вокруг был страшный, во всей слободе одни и те же сцены: пьянство, побои, бедность, грызня.

Все же отец Федора Шаляпина понимал полезность ученья, знания грамоты, хотя бы потому, что грамотный мог пристроиться на службу в контору. Федора отдали в приходскую школу. Потом отдали учиться ремеслу: сначала сапожнику, потом плотнику.

«Сколько колотушек я за это время получил, знает один бог», — впоследствии вспоминал Шаляпин.

Однажды взвалили на мальчика тяжелое бревно. Он упал под

тяжестью бревна, но не заплакал. «К чему плакать? Завтра ведь все равно заставят таскать такие же бревна».

Сверстники его жили так же, как он, так же, как его, Федора Шаляпина, их отдавали мастеру в ученики. Много лет спустя, уже знаменитый, всемирно известный артист, Шаляпин, приезжая как гастролер в Казань на концерт, встречал измученных тяжелой жизнью людей, своих товарищей из Суконной слободы.

Откуда же в этом суровом быту могла пробудиться в мальчике любовь к искусству?

С детских лет он наблюдал, как труженики находили утешение в песне, в песне рассказывали о своем горе. Женщины под жужжание веретен пели о белых пушистых снегах, о девичьей тоске, о лучинушке, жалуясь, что она неясно горит. «А она и в самом деле неясно горела…» — вспоминает Шаляпин свое детство, бедную избу, тусклый огонек лучины.

Так родилась в Федоре Шаляпине любовь к песне.

Народные песни были и первой школой пения. Народ пел о своей горькой судьбине, и естественно, пел и подросток Шаляпин. Хотелось петь так, чтоб хватало за душу, но люди, считавшие себя знатоками, находили голос мальчика необработанным.

Неотразимое впечатление на Шаляпина произвели уличные артисты, и прежде всего клоун Яков Мамонов — «знаменитый паяц Яшка».

Люди старшего поколения помнят балаганы на Масленой неделе и просто уличных комедиантов, выступающих во дворах на потертом коврике, эти детские воспоминания обычно сохраняются надолго, если не навсегда.

«Очарованный артистами улицы, я стоял перед балаганом до той поры, что у меня закоченели ноги и рябило в глазах от пестроты одежды балаганщиков.

— Вот это — счастье, быть таким человеком, как Яшка! — мечтал я.

Все его артисты казались мне людьми, полными неистощимой радости; людьми, которым приятно паясничать, шутить и хохотать…» — такими были детские впечатления Шаляпина.

Ученье у плотника кончилось, Федя Шаляпин знал грамоту и поступил на службу в ссудную кассу «Печенкин и компания», потом в счетную палату на должность переписчика. Получал восемь рублей в месяц. Потерял важную бумагу — выгнали. Служил переписчиком и в духовной консистории.

«Мне было двенадцать, когда я в первый раз попал в театр. Шла пьеса с пением — «Русская свадьба». Второй пьесой, которую я видел, была «Медея». Она заставила меня громко рыдать», —

вспоминал Шаляпин.

Можно вообразить себе театр в Казани в те времена и актеров того времени. Сомнительно, чтобы все артисты были на высоте, но первое знакомство с настоящим театром произвело огромное впечатление.

«Театр свел меня с ума, сделал почти невменяемым… Дома я рассказывал матери о том, что видел, — меня мучило желание передать ей хоть малую частицу радости, наполнявшей мое сердце…

Мне особенно хотелось рассказать ей о любви, главном стержне, вокруг которого вращалась вся приподнятая театральная жизнь. Но об этом говорить было почему-то неловко, да и я не в силах был рассказать об этом просто и понятно: я сам не понимал, почему это в театре о любви говорят так красиво, возвышенно и чисто, а в Суконной слободе любовь — грязное, похабное дело, возбуждающее злые насмешки; на сцене любовь вызывает подвиги, а в нашей улице — мордобой? Что же, есть две любви? Одна считается высшим счастьем жизни, а другая — распутством и грехом?

Разумеется, я в то время не очень задумывался над этим противоречьем, но, разумеется, я не мог не видеть его, уж очень оно било меня по глазам…»

В этих воспоминаниях Шаляпина открываются нам печальные картины жизни и быта, которые с такой силой и гневом потом рисовал нам Горький.

«Это было тяжелое для меня время. У меня мелькали даже мысли о самоубийстве. Теперь я с радостью оглядываюсь на это тяжелое время, потому что страдания— лучшая школа для науки о том, как нужно жить», — вспоминал позже Шаляпин.

Как мы увидим впоследствии, страдания в юности не научили артиста, «как нужно жить», но, несомненно, тяжкая жизнь отразилась на его характере.

В Казани же произошло первое соприкосновение пятнадцатилетнего Шаляпина с искусством. Он — статист в театре, кричит «ура» в честь Васко да Гама в опере Мейербера «Африканка». В летнем саду, в драматическом театре он исполняет свою первую роль — жандарма Роже во французской мелодраме «Бандиты». Шаляпин должен был играть неуклюжего, неловкого парня.

«Я онемел от восторга… Но когда я вступил на сцену, то почувствовал невыразимый страх. Я неловко подошел к рампе, хотел что-то сказать, сделал жест, но от испуга я как бы лишился голоса и остался на месте с открытым ртом. Момент был трагический. Публика потеряла терпение… Пришлось опустить

занавес. Меня после этого случая с позором выгнали».

Потом Шаляпин сыграл Держиморду в «Ревизоре». Жизнь была не сладкая, но все же привлекательнее жизни писца в ссудной кассе или в духовной консистории.

После первых, не слишком удачных дебютов на сцене Шаляпин выступает в концерте вместе с фокусниками. Выступает как чтец-декламатор, читает Некрасова, в середине чтения останавливается, мрачно произносит: «Забыл» и уходит с эстрады. Смех и аплодисменты. Шаляпин возвращается, читает сначала и опять замолкает, улыбается и опять то же: «Забыл». Публика смеется, хлопает — какое-то обаяние есть в этом долговязом, нескладном парне. Вот и все лавры, но зато терний сколько угодно.

От голода подводит живот, нет крова. Шаляпин сходится с бродягами, босяками, пьет с ними водку и поет им. Бродяги слушают и хвалят:

— Хорошо поешь, черт тебя дери…

Мечта о том, чтобы стать артистом, не оставляет Шаляпина. Вспоминая «паяца Яшку», уличного актера, он говорит: «…может быть, именно этому человеку, отдавшему себя на забаву толпы, я обязан рано проснувшимся во мне интересом к театру, к «представлению», так не похожему на действительность».

— В дворники надо идти, скважина, в дворники, а не в театр. Дворником надо быть, и будет у тебя кусок хлеба, скотина! А что в театре хорошего? — наставляет Федю отец.

«Скважина» — эту обидную кличку отец почему-то придумал для сына.

В летнем театре в Казани Шаляпин познакомился с артистами, они советуют ему попробовать себя в опере. Антрепренер Семенов-Самарский собирает труппу для Уфы. Шаляпина принимают в труппу, жалованье пятнадцать рублей в месяц. Случай помогает Шаляпину выдвинуться. Заболел артист, партия стольника в «Гальке» поручена Шаляпину. Успех!

«Мне аплодировали. Этот первый успех так подействовал на меня, что я убежал, споткнулся и растянулся во всю свою длину. Аплодисменты смешались с хохотом, и я еле добрался до своей уборной… Второе мое выступление было в «Трубадуре», в роли Фердинанда».

Антрепренер прибавил Шаляпину пять рублей жалованья и назначил «бенефис», который актеры называли «артистическими именинами». В свой первый бенефис Шаляпин пел Неизвестного в «Аскольдовой могиле».

«За это я получил восемьдесят пять рублей и серебряные часы. Это было самое счастливое время моей жизни».

Кроме часов, Шаляпин завел кожаную куртку на красной байковой подкладке. В таком виде он вернулся после своего первого театрального сезона к родителям, которые к тому времени переехали в Самару. Но после успеха в Уфе — снова незавидное существование, бродячая жизнь, переписка казенных бумаг.

Печально сложилась жизнь родителей Шаляпина.

В книге «Страницы из моей жизни» Шаляпин описывает свое возвращение после Уфы.

«Из окна я увидел, что во двор вошла мать с котомкой через плечо, сшитой из парусины, потом она явилась в комнате, радостно поздоровалась со мной и, застыдившись, сняла котомку, сунула ее в угол.

— Да, — сказал отец, — мать-то по миру ходит!»

Оставить навсегда театр Шаляпин все же не может, он бросает переписку бумаг и поступает в «малороссийскую труппу» антрепренера Любимова-Деркача.

Ему положено жалованье двадцать пять рублей в месяц. Были и другие доходы. Сохранилась расписка: «За участье в любительском спектакле получил десять рублей. Федор Шаляпин».

Отец и сын снялись у фотографа. Сын — в модном по тому времени коротком пиджаке, светлосерых штанах, галстук — пластроном. Во всем претензия на шик. Он уже профессиональный актер.

В 1891 году в Баку Шаляпин оставляет «малороссийскую труппу» Любимова-Деркача. Впоследствии знаменитый артист Шаляпин будет вспоминать о голодных днях юности; лицо его озарится улыбкой, когда он вспомнит, как он и его товарищи из «малороссийской труппы» варили кулеш на берегах Волги.

Тысяча восемьсот девяностый год считается началом артистической деятельности Шаляпина. Но это не означает, что с той поры великий артист шествует по розам. Из «малороссийской труппы» судьба приводит Шаляпина во французскую опереточную труппу Лассаля. И это предприятие тоже кончилось крахом. После оперетты Лассаля Шаляпин буквально очутился на мостовой. Он был в Баку грузчиком, таскал кули с пристани на вокзал. Ютился в трущобах, по счастливой случайности уцелел от свирепствовавшей холеры.

После Баку — Тифлис и труппа некоего Ключарева. Антрепренер прогорел, и Шаляпин снова без пристанища.

Юноша видел Тифлис официальный, столицу «наместника его величества» на Кавказе. Со времен Воронцова двор наместника копировал этикет и традиции царского двора.

Бездомному человеку даже опасно было пройти по Дворцовой улице, где у подъезда дворца стояли на часах конвойные казаки в синих черкесках с саблями наголо.

И другой Тифлис — район Сололаки. Там особняки армянских богатых фамилий, соперничавших в роскоши с разоряющимися грузинскими аристократами.

Наконец, простонародье, заполнявшее майдан, споривше и кричавшее чуть не на двадцати языках и наречиях. Соблазнительные запахи неслись из духанов, на улице жарили шашлыки, из погребов пахло вином, и над всем этим палящее солнце и сияющее южное небо.

Под этим небом бродил юный Федор Шаляпин, отощавший от нужды, не имевший крова.

— За что мне любить людей? — гневно сдвигая брови, говорил впоследствии Шаляпин. — Не за что мне их любить.

Так он говорит потом, на вершине славы, и при этом забывал человека, который претерпел и похуже того, что терпел он, Шаляпин. Сидел этот человек и за решеткой в Метехском замке, в Тифлисе, тюрьмы и трущобы были его университетами. Но Максим Горький сохранил великую любовь к людям, к человеку, — Шаляпину не хватало этого сильного, всепоглощающего чувства.

Между тем на своем пути он встречал сочувствие и заботу добрых людей в самые тяжкие минуты его жизни. В Тифлисе у Шаляпина были мгновения, когда он хотел покончить жизнь самоубийством. Решил приценитьсяся в оружейном магазине к револьверу, попросить зарядить как бы для пробы и тут же выстрелить себе в лоб. Потом оставил эту мысль, долго стоял на мосту над Курой и глядел в быстро несущиеся воды… вниз головой с моста. Шаляпина спас от голода, и может быть и от самоубийства, хорист оперы итальянец Понте.

Через семнадцать лет после тифлисских бедствий Шаляпин пел в этом городе, и «весь Тифлис», то есть — наместник и военные, и гражданские власти, аристократия финансовая и родовая, аплодировал тому человеку, который у них же здесь почти умирал от лишений.

И, может быть, громче всех аплодировал Шаляпину тот самый рецензент, который в 1893 году в газете «Новое обозрение» писал о Шаляпине следующие строки:

«Голос небольшой, не имеет достаточной густоты, особенно в нижних регистрах…»

Тифлисские злоключения, лишения и страдания продолжались, но здесь Шаляпин нашел своего первого и единственного учителя пения, оперного артиста Усатова.

В то время в Тифлисе публика посещала Пушкинский сад, увеселительное место, привлекавшее зрителей русским хором. Шаляпин выступал в хоре в качестве хориста, получал пятьдесят копеек — вечеровую плату. Дмитрий Андреевич Усатов однажды посетил Пушкинский сад, обратил внимание на хориста с прекрасным голосом и пошел за кулисы, даже не дождавшись антракта. Он предложил Шаляпину учиться пению, притом бесплатно. Шаляпин принял это предложение довольно равнодушно и ответил:

— Где учиться, когда нечего жрать.

Усатов не только обучал Шаляпина пению, но поселил его у себя и подкармливал голодного ученика.

Постановка голоса у Шаляпина оказалась природная, но Усатов обращал особое внимание певца на выразительность пения, учил его понимать смысл произносимых слов и чувства, которые вызвали именно эти слова, а не другие. Об этом человеке Шаляпин сохранил добрую память.

Шаляпин писал об Усатове:

«Он пробудил во мне первые серьезные мысли о театре, научил чувствовать характер различных музыкальных произведений, утончил мой вкус и — я в течение всей моей карьеры считал и до сих пор считаю самым драгоценным — наглядно обучил музыкальному выражению исполняемых пьес».

Усатов требовал от учеников то же, что требуют до сих пор преподаватели пения. Через много лет его ученик с благодарностью вспоминал о методе преподавания Усатова:

«Точно так же, как смычок, задевая струну, не всегда порождает только один протяжный звук, а благодаря необыкновенной своей подвижности на всех четырех струнах и подвижные звуки, — точно так же и голос, соприкасаясь с умелым дыханьем, должен уметь рождать разнообразные звуки в легком движеньи. Нота, выходящая из-под смычка или пальца музыканта, будет ли она протяжной или подвижной, должна быть каждая слышна в одинаковой степени. И это же непременно обязательно для человеческого голоса. Так что уметь «опирать на грудь», «держать голос в маске» и т. п. значит уметь правильно водить смычком по струне, дыханьем — по голосовым связкам».

Усатов развил вкус Шаляпина, на примере показывал ему различие между итальянской оперной музыкой и русской. Он пояснял молодому певцу, что Мусоргский сумел в диалоге двух парней в народной сцене «Бориса Годунова» изобразить музыкально два характера:

— Митюх, а Митюх, чего орем?

Митюх отвечает из толпы народа:

— Вона, почем я знаю…

И Шаляпин как бы воочию видел лица этих парней, одного озорного, чуть подвыпившего, а другого — увальня.

В Тифлисе, в кружке любителей оперного искусства, Шаляпин пел сцены из «Бориса Годунова». Это была первая встреча артиста с гениальным творением Мусоргского, и она произвела на него неизгладимое впечатление.

«…я вдруг почувствовал, что со мною случилось что-то необыкновенное, я вдруг почувствовал в этой странной музыке нечто удивительно родное, знакомое мне. Мне показалось, что вся моя запутанная, нелегкая жизнь шла именно под эту музыку, она всюду сопровождала меня, живет во мне, в душе моей и — более того — она всюду в мире, знакомом мне…»

И все же не сразу Шаляпин постиг, как должно исполнять Мусоргского, он все еще сомневался, где истинно прекрасное — в арии герцога в «Риголетто» Верди

«La donna e mobile…»

или

«Как во городе было во Казани»?

Эти сомнения, рассказывал он, мучили его до бессонницы.

Поклонники Шаляпина спорили о том, в каком городе, Москве или Петербурге, Шаляпин создал лучшие из своих оперных партий. Но бесспорно одно: блистательный путь Шаляпина, оперного певца, начался в Тифлисе. В Тифлисе Шаляпина приняли в казенную оперу, там он впервые спел большие партии в «Сказках Гофмана», в «Демоне».

21 января 1893 года корреспондент столичных газет писал из Тифлиса: «Лучший из басов тифлисской оперы — г. Шаляпин. Это — артист-самородок, вышедший, что называется, из «толпы»… если он не остановится на пути своего артистического развития, увлекшись легко доставшимися лаврами, то в недалеком будущем он будет занимать одно из первых мест в ряду выдающихся артистов».

Зал «казенного» тифлисского театра видел знаменитых певцов того времени, но более всего старожилы гордятся тем, что здесь начал свой триумфальный путь артист из «толпы» — Федор Шаляпин. В 1910 году, когда автору этих строк довелось жить зиму в Тифлисе, было еще много таких старожилов, которые с восхищением вспоминали оперу в «казенном» театре и юного

Шаляпина.

Из Баку в Тифлис Шаляпин приехал без гроша, на платформе с песком. Из Тифлиса он уехал с комфортом, по бесплатному билету железнодорожного служащего. Билет устроили ему поклонники и даже снабдили форменной фуражкой и курткой железнодорожника, чтобы не придрался контролер.

Усатов вручил Шаляпину рекомендательное письмо, адресованное управляющему Московской конторой императорских театров. Шаляпин передал через вахтера письмо и два часа ждал ответа. Затем вахтер вышел и сообщил, что «ответа не будет». Понятно, почему Шаляпин в годы своей славы не питал особых симпатий к чиновникам императорских театров и испортил немало крови этим господам.

Еще в Тифлисе Шаляпин встречается с дирижером Труффи, самым почитаемым им из дирижеров. И впоследствии, в Петербурге, Труффи помогает Шаляпину в его первых шагах на столичной оперной сцене.

1894 год. Антрепренер Лентовский набирает оперную труппу и приглашает Шаляпина на летний сезон в Петербург.

Начинается ранний петербургский период жизни Шаляпина.

Оперная труппа Лентовского выступала в летнем театре сада «Аркадия», в Новой деревне. Но близость Островов — любимого места гулянья петербуржцев — отвлекала публику, и сезон был неудачным, к тому же и лето было дождливое. В письмах, которые писал Шаляпин своим тифлисским друзьям, он с юмором описывал свое жилье на даче в Новой деревне, протекающий потолок в своей комнате и свою наружность, костюм — «спинжак» и «пьедесталы», т. е. брюки. В этих же письмах замечаются некоторые следы самообразования, молодой Шаляпин даже читал Шопенгауэра и порой, в своих письмах, для шика его цитировал. Одно из его писем написано довольно гладкими стихами, в нем описывается полуголодная жизнь артиста, в духе «Богемы» Мюрже.

Но вот наступила зима…

— Откуда у вас сие? — спросила у Шаляпина великая русская артистка Ермолова, после того как увидела и услышала его в «Псковитянке» и была восхищена дарованием певца.

— Из «Пале», — загадочно ответил Шаляпин.

— Из какого «Пале»?

В этом ответе Шаляпина была целая глава его удивительной биографии.

В гостинице «Пале-Рояль», на Пушкинской улице в Петербурге, жили артисты. Там жил и знаменитый в те времена актер Мамонт Дальский, «беспутный гений», «русский Кин», как

его называли. Шаляпин, начинающий оперный артист, прижился в «Пале» и пленился талантом Дальского.

Дальский привлекал Шаляпина талантом, искренностью переживаний, глубоким знанием законов сцены и вдохновенным исполнением ролей классического репертуара. Тогда Дальский был еще сравнительно молод, он еще не отяжелел и беспутная жизнь не отразилась на его блестящем таланте.

Русский актер Дальский, который был велик в образах Шекспира и Шиллера, великолепно носивший костюм Отелло, маркиза Позы, принца Гамлета, Дальский — Белугин, Незнамов, Парфен Рогожин (в инсценировке романа Достоевского «Идиот»), поразил юношу, которому до того времени не случалось видеть на сцене такое яркое и разнообразное дарование.

Только среди знаменитых трагических актеров можно было найти равного Дальскому в речи Отелло перед дожем или в монологе маркиза Позы перед королем Филиппом.

Он появлялся на сцене — и сцена озарялась, и зрители ощущали присутствие таланта.

У Дальского Шаляпин научился точному и оправданному жесту, Дальский объяснил молодому артисту значение ритма, раскрыл ему поразительное воздействие паузы на зрителя, если эта пауза применена артистом вовремя и наполнена глубокой и содержательной мимической игрой.

Николай Николаевич Ходотов, артист Александрийского театра, близкий к кругам литераторов, оставил любопытные мемуары о людях театра и литературы его времени. В этих мемуарах есть эпизоды, очень живо рисующие начинающего оперного артиста Шаляпина и Дальского, который грубо, но выразительно объяснял ученику, как должен появляться из мглы дух зла Мефистофель.

Не странно ли, что Дальский, с его беспутным прожиганием жизни, порой даже пренебрежением к своему искусству, в минуты просветления и увлечения был отличным учителем молодых актеров. Артист Художественного театра Тарханов обязан Дальскому несколькими интереснейшими уроками театрального искусства. Дальский, как об этом рассказывал Тарханов, «сделал» молодому актеру две первые значительные роли. Таким образом, богемный образ жизни в «Пале-Рояле», к счастью, не повредил Шаляпину, который очень высоко ценил первые уроки сценического искусства, полученные у Дальского.

В то время Шаляпин пел в Панаевском театре на набережной Невы. Теперь этого театра нет и в помине, он давно сгорел. Театр был мрачный, неуютный, публика туда не любила ходить. Но Шаляпин привлек внимание, о нем уже написали в журнале

«Артист», вернее, упомянули о том, что в «Сказках Гофмана» выступил Шаляпин — красивый бас кантанте». Мамонт Дальский и вольница, жившая в «Пале-Рояле», снисходительно и доброжелательно относились к «Феде», а «Федя» благоговел перед Дальским, который был в ту пору в зените своей петербургской славы.

Это благоговение запечатлено на фотографии — Дальский, красивый, тогда еще стройный, в черкеске и с кинжалом у пояса, и Шаляпин, долговязый и совсем молодой, с любовью глядящий на Дальского. В тех же записях Ходотова приводится занимательный рассказ о том, как Шаляпин в первый раз был приглашен выступить в Петербурге в концерте.

Пригласили принять участие в концерте Дальского, за ним приехал, как тогда полагалось, в карете студент.

Дальский был не в настроении и вместо себя предложил никому не известного певца Шаляпина. Студент не очень охотно согласился. И тут началась суматоха; с помощью обитателей «Пале-Рояля» стали обряжать Шаляпина — у него не было фрака. Одеть Шаляпина, принимая во внимание его рост, было не так легко. В конце концов Шаляпин поехал на концерт, успех был настоящий, «шаляпинский». Студент, который сопровождал Шаляпина на концерт, был не кто иной, как Василий Иванович Качалов, в будущем замечательный артист Московского Художественного театра.

Петербург заговорил о Шаляпине. Его приняли в Мариинский театр, на императорскую сцену. Однако это еще не означало для молодого артиста счастливого начала карьеры: ему просто не поручают ведущих партий.

Однажды известный бас М. М. Корякин решил сказаться больным и дал этим возможность Шаляпину спеть Мельника в «Русалке» Даргомыжского. Один известный критик писал после постановки «Русалки», что «…в этот вечер, может быть впервые, полностью открылось публике в чудесном произведении Даргомыжского, каким талантом обладает артист, певший Мельника, и что русской сцене готовится нечто новое и большое».

Первый акт, однако, не удался Шаляпину. «Тебе не подходит роль Мельника, а я думаю, что ты не подходишь как следует к роли… — объяснял Шаляпину Дальский. — Ты говоришь тоном мелкого лавочника, а Мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угодий…»

Шаляпин выступил и в роли Руслана и не имел успеха.

В юности жизнь артиста казалась Шаляпину только «легкой и приятной». После первых серьезных испытаний для артиста наступает пора сомнений, неудовлетворенности, он думает о

причинах своих неудач и старается объяснить эти причины.

«…Я играл и спел Руслана так, как если бы мне на святках пришлось нарядиться в какой-нибудь ненадеванный, мудреный маскарадный костюм».

Эта неудача послужила серьезным уроком для молодого певца: «Я понял навсегда, что для того, чтобы роль уродилась здоровой, надо долго, долго проносить ее под сердцем (если не в сердце), до тех пор, пока она не заживет полной жизнью».

Эти мысли владеют Шаляпиным на протяжении всей его творческой жизни, даже и в расцвете славы его не удовлетворяют некоторые созданные им образы, он продолжает поиски и добивается совершенства.

Шаляпин пробыл в Мариинском театре с апреля 1895 до весны 1896 года. Он покидает Мариинский театр, чиновники, ведавшие театром, легко расстаются с ним, да и он без сожаления расстается с Петербургом.

«Я перестал гордиться тем, что считаюсь артистом императорских театров… Что-то ушло из души моей, и душа опустела. Казалось, что, идя по прекрасной широкой дороге, я вдруг дошел до какого-то распутья и не знаю, куда идти?»

Казенная, затхлая атмосфера императорских театров угнетала Шаляпина:

«…артистами распоряжались люди в вицмундирах, люди, не имеющие никакого отношения к запросам искусства и явно неспособные понимать его культурную силу, его облагораживающее влияние».

В 1898 году Шаляпин выступал в Петербурге в гастролях Частной оперы Мамонтова, и Владимир Васильевич Стасов язвительно укорял в печати Дирекцию императорских театров: «…Шаляпин оказался ненужным для Мариинской сцены (видно, мы не знаем, куда деваться от обилия громадных талантов!). Он должен был покинуть Петербург и перебраться в Москву на частный театр. Его никто не удерживал в Петербурге. На что он!»

Вместе с тем жизнь в Петербурге принесла пользу, — молодой артист встречался с музыкантами, художниками, бывал на знаменитых «пятницах» Андреева — основателя оркестра народных русских инструментов. Здесь собирались даровитейшие люди столицы.

«Это был мир, новый для меня, душа моя насыщалась… я смотрел, слушал и жадно учился…»

2

Летом в 1896 году Шаляпин поет в оперном театре в Нижнем-Новгороде на нижегородской ярмарке.

Тысяча восемьсот девяносто шестой год был годом коронационным. Коронационные торжества было решено отпраздновать с неслыханным великолепием и пышностью. Это должно было убедить Европу в незыблемости монархического строя в России.

Нижегородская ярмарка в тот год была особенно оживленной. Увеселения на «всероссийском торжище» дополняли картину ярмарочного колоритного быта.

Кто только не мечтал поправить дела на ярмарке — рестораторы, содержатели трактиров, гостиниц, подворий, антрепренеры, содержатели цыганских, венгерских хоров, венских дамских оркестров, кафешантанные певицы, гадальщицы, фокусники, борцы, карточные шулера, наконец, просто карманные воры…

В трактирах «Самокат» и «Восточный базар» кутили достопочтенные купеческие папаши и их сыновья, съехавшиеся на ярмарку со всех концов России и имевшие в родном городе самую почтенную репутацию.

И вот среди разношерстной наезжей публики прошел слух, что в опере поет русский певец с замечательно красивым голосом, притом не сладчайший тенор, не баритон, а бас, что еще более удивительно, и по фамилии не то Шляпин, не то Шаляпин…

Именно здесь, в Нижнем-Новгороде, произошла знаменательная встреча Шаляпина с крупным промышленником и меценатом Саввой Ивановичем Мамонтовым, у которого немалые заслуги в деле утверждения и прославления русского искусства. Мамонтов пригласил Шаляпина к себе в Москву, в Частную оперу.

«Я еще не подозревал в ту минуту, какую великую роль сыграет в моей жизни этот замечательный человек», — писал впоследствии Шаляпин.

История Частной оперы С. И. Мамонтова в Москве — это история своего рода переворота, который вдохнул новую жизнь в русское оперное искусство.

В Большом театре пели даровитые певцы и певицы — П. А. Хохлов, Э. К. Павловская, М. Н. Муромцева, но бюрократизм, рутина, бездушное управление чиновников губили императорские театры. Оперные постановки поражали своим убожеством, вкусы чиновников не поднимались выше «Мелузины», оперы,

сочиненной светским дилетантом князем Трубецким.

В январе 1885 года Частная опера показала «Русалку» Даргомыжского, поразив зрителей еще не виданной постановкой и новыми приемами игры оперных артистов. Художественный реализм в исполнении ролей, чудесная декорация подводного царства художника Виктора Васнецова сначала вызвали насмешки у публики, которая привыкла к пышному безвкусию в Большом и Мариинском театрах. Следующей постановкой был «Фауст» в декорациях и костюмах Поленова. Наконец, впервые на оперной сцене, шла «Снегурочка» Римского-Корсакова по весенней сказке А. Н. Островского в декорациях и костюмах Васнецова. Частная опера показала это прекрасное произведение, а не казенные театры, и в этом тоже была заслуга Мамонтова.

Частная опера победила. И в этой победе нового над устаревшим и отсталым во всей богатырской силе своего таланта предстал Шаляпин.

Мамонтов дал Шаляпину театр и сказал: «Вот театр, делай в нем все, что ты хочешь…» Вот почему Москва, сердце России, по праву оспаривала у Петербурга великого русского артиста.

Почти все свои замечательные партии Шаляпин создал в Москве, в Частной опере Мамонтова (теперь в этом здании — филиал Большого театра). Из девятнадцати ролей, сыгранных в Москве, пятнадцать были роли русского репертуара.

Здесь Шаляпин пел Сусанина, Мельника в «Русалке», Мефистофеля в «Фаусте», Ивана Грозного в «Псковитянке», Сальери в «Моцарте и Сальери» и другие создавшие ему славу оперные партии.

22 сентября 1896 года Шаляпин впервые пел Сусанина.

«На долю г-на Шаляпина вчера выпал огромный успех…» «Молодой, но очень талантливый артист…» — так писали московские газеты.

В 1898 году двадцатипятилетний Шаляпин поет Ивана Грозного в «Псковитянке».

В 1868 году, за тридцать лет до первой постановки этой оперы в Москве, великий русский композитор Бородин писал об этом творении Римского-Корсакова: «…это такое благоуханье, такая молодость, свежесть, красота…»

Мамонтов как будто сомневался в успехе оперы, и то, что «Псковитянку» услышала Москва, — неотъемлемая заслуга Шаляпина. Но ему не легко далась роль Грозного. Его доводила до слез сцена в доме Токмакова, первое появление на пороге дома и фраза Грозного: «Войти аль нет?»

Шаляпин утверждает, что это решающая образ фраза, почти такая же по важности, как «Быть или не быть» в Гамлете. Он

пробовал придать ей ехидную, ханжескую, саркастически-злую интонацию. Здесь ему помог совет Мамонтова. «Войти аль нет?» — прозвучал могучий, грозный, жестоко-издевательский голос… «Как железным посохом, бросил я мой вопрос… И сразу все кругом задрожало и ожило», — пишет Шаляпин.

Стасов — глубокий знаток искусства и истории Руси — был восхищен дарованием молодого артиста, проникновенным исполнением роли Ивана Грозного. Шаляпин создал на сцене сложный, противоречивый характер, исторически верный образ царя Ивана — воина, государственного деятеля и вместе с тем дал яркий, живописный облик Ивана Грозного.

«…Какая истинно скульптурная пластика являлась у него во всех движениях, можно бы, кажется, лепить его каждую секунду, и будут выходить новые и новые необычайные статуи… И как все это… естественно, просто и поразительно… И такому-то человеку — всего 25 лет!»

Восторженный отзыв Стасова о Шаляпине в роли Грозного можно считать лучшим, что до сих пор написано о певце.

«Как Сабинин в опере Глинки, я восклицаю: «Радость безмерная!» Великое счастье на нас с неба упало. Новый великий талант народился».

У кого почерпнул Шаляпин, русский самородок, верное чувство эпохи, тонкий музыкальный вкус, глубокое понимание смысла слов, которые он пел? У кого учился Шаляпин? Можно ответить так: передовые люди русского общества, русского искусства — композиторы, писатели, великие русские художники, ученые, музыканты — были вдохновителями и учителями Шаляпина.

По выражению одного критика — коллективный художник инструктировал гениального исполнителя.

Вокруг С. И. Мамонтова и его театра собирались даровитейшие люди — художники Серов, Левитан, Васнецов, Коровин, Врубель, Поленов, композиторы Рахманинов и Римский-Корсаков, историк Ключевский.

О том, какую роль играла живопись и художники в творчестве Шаляпина, хочется сказать его же словами:

«После великой и правдивой русской драмы влияния живописи занимают в моей артистической биографии первое место. Я думаю, что с моим наивным и примитивным вкусом к живописи, который в Нижнем-Новгороде так забавлял во мне Мамонтова, я не сумел бы создать те сценические образы, которые дали мне славу. Для полного осуществления сценической правды и сценической красоты, к которым я стремился, мне было необходимо постигнуть правду и поэзию

подлинной живописи».

В своем сценическом искусстве он показал многое не виданное до него, он сделал свои лучшие роли живописными в полном смысле слова. Едва ли не каждая его поза, каждый жест просились на полотно. Поэтому впоследствии Коровин, Головин и другие художники с удовольствием рисовали Шаляпина в театральном костюме и гриме. Даже в обычной прозаической одежде, в пиджаке, Шаляпин был увлекательной «натурой» для художника-портретиста. И не только потому, что он был знаменитая личность. Серов нарисовал его молодым, худощавым, сильным, в небрежно сидящем на нем сюртуке, с упрямым лицом и задорным вихром над умным лбом. В позе молодого Шаляпина есть что-то вызывающее, как в подростке, всегда готовом к драке: «А ну, тронь! А ну, с дороги!» Этот портрет — память о молодом Шаляпине.

В 1899 году Шаляпин оставляет Частную оперу и переходит в Большой театр. Этот уход из театра Мамонтова ставили в вину Шаляпину: действительно, вскоре после перехода артиста в Большой театр Частная опера прекратила свое существование. Но заслуги этого театра нельзя забыть, лучшие его достижения восприняты русской оперной сценой. Уже одно то, что в Частной опере в полном блеске засияла звезда Шаляпина — великая заслуга театра Мамонтова перед русским и мировым искусством.

3

Две жизни, две судьбы встают перед нашими глазами!

Жизнь великого русского писателя, отдавшего своей родине, народу весь свой гений, все творчество, и жизнь великого русского артиста, прославившего в своем отечестве и за границей русское искусство и умершего на чужбине, вдали от родины, вдали от своего народа.

Когда перечитываешь книгу Шаляпина «Страницы моей жизни», восприемником и вдохновителем которой был Горький, становится понятным, откуда могла родиться эта дружба двух замечательных людей. Как схожи их биографии на заре жизни и в ранней молодости!

В воспоминаниях, опубликованных вскоре после смерти Алексея Максимовича, Шаляпин рассказывает:

«Когда Горький однажды спросил, кто я такой, я стал рассказывать ему свою биографию, и вот тут-то для нас обоих неожиданно выяснилось, что мы встречались не будучи знакомыми, в ранние годы и что жизнь наша похожа, а в некоторых случаях текла рядом».

Естественным и понятным было влечение друг к другу Горького и Шаляпина. Им было что вспоминать, о чем рассказывать друг другу: о казанской жизни, о тифлисских мытарствах, о горестных и светлых молодых днях.

«…В то время как я мальчиком был в Казани отдан в ученье к сапожнику Андрееву, который жил на углу Малой Проломной улицы, Горький на другом углу параллельной Большой Проломной улицы в пекарне, — не помню, как звали хозяина, но находилась она под чайным магазином Докучаева, — работал пекарем. Мне кажется, что отсюда его рассказ «Двадцать шесть и одна».

Когда читаешь о мытарствах, о скитаниях и лишениях, которые пережил Горький и несколько в меньшей мере Шаляпин, — невольно восхищаешься, радуешься жизненной силе этих могучих русских людей, вышедших из низов, не сгубивших свой дар в тяжких лишениях и суровых испытаниях. Об этих лишениях искренне и просто рассказывает Шаляпин:

«Когда позже, в начале семнадцатого моего года я на буксирном пароходе пробирался из Астрахани на нижегородскую ярмарку и, будучи без всяких денег, вынужден был на остановках работать по грузке и выгрузке баржей, — по-нашему, по-волжскому это называлось «паузиться», — Алексей Максимович в это самое время также работал в самарском порту — в

«портах», сшитых из двух мучных или овсовых мешков… Из наших разговоров выяснилось, что мы жили друг от друга близко и в Тифлисе. В то время как я работал в Управлении Закавказской железной дороги по бухгалтерской части, Алексей Максимович служил в мастерской той же дороги слесарем и смазчиком…»

Еще один эпизод характерен для биографий Горького и Шаляпина:

«Наконец, вспоминается еще одно соседство наше с Горьким в том же Тифлисе. Когда я пел уже артистом мой первый сезон в театре на Головинском проспекте, Горький был поблизости… в тюрьме Метехского замка».

Многие твердо были убеждены в том, что Горький и Шаляпин встречались и знали друг друга в отрочестве и юности, — записи Шаляпина окончательно рассеивают это заблуждение.

Еще одна легенда имеет и сейчас широкое распространение — это экзамен, который будто бы держали Горький и Шаляпин, когда собирались поступить в хор, Горького как будто приняли, а Шаляпина не приняли.

Шаляпин рассказывает, как обстояло дело в действительности.

«Что же касается нашего экзамена в хористы, — пишет Шаляпин, — то правда, что мы оба откликнулись на призыв антрепренера Серебрякова к гражданам Казани пополнить его хор молодыми голосами…» Шаляпин замечает, что у него в то время менялся голос и что в то время он и Горький не знали друг друга.

Настоящая встреча, первое знакомство Горького и Шаляпина произошло, когда оба они уже были надеждой и славой России. С годами творческая связь их продолжалась и крепла. Увидев и услышав Шаляпина, Горький оценил замечательное дарование своего «Соловья-Будимировича», как ласково называл он певца. В 1900 году, в начале октября, Горький пишет Чехову:

«Я только что воротился из Москвы, где бегал целую неделю, наслаждаясь лицезрением всяческих диковин вроде Снегурочки и Васнецова, Смерти Грозного и Шаляпина».

«Снегурочка» Римского-Корсакова в декорациях Васнецова, начало творческого пути Художественного театра и Шаляпин — главное в художественной жизни России — приметил Горький.

Начиная с 1897 года Горький внимательно следит за творчеством великого русского певца, радуется каждому новому достижению Шаляпина-артиста, Шаляпина — гениального реформатора русской оперы.

В одном из писем Горький так писал о своих первых встречах с Шаляпиным: «…был здесь Шаляпин. Этот человек, скромно говоря, гений… Умный от природы, он в общественном смысле

пока еще младенец, хотя и слишком развит для певца. И это слишком позволяет ему творить чудеса. Какой он Мефистофель! Какой князь Галицкий! Но все это не столь важно по сравнению с его концертом. Я просил его петь в пользу нашего народного театра.

Он пел «Двух гренадеров», «Капрала», «Сижу за решеткой», «Перед воеводой» и «Блоху»…Друг мой — это было нечто необычайное, никогда ничего подобного я не испытывал… все было великолепно, оригинально… я пойду его слушать, если даже он целый вечер будет петь только одно — «Господи, помилуй». Уверяю тебя — и эти два слова он так может спеть, что господь — он непременно услышит, если существует, — или сейчас же помилует всех и вся, или превратит землю в пыль, в хлам — это уж зависит от Шаляпина, от того, что захочет он вложить в два слова.

Лично Шаляпин — простой, милый парень, умница. Все время он сидел у меня, мы много говорили… Фрак — прыщ на коже демократа, не более. Если человек проходил по жизни своими ногами, если он своими глазами видел миллионы людей, на которых строится жизнь, если тяжелая лапа жизни поцарапала ему шкуру — он не испортится, не прокиснет от того, что несколько тысяч мещан улыбнутся ему одобрительно и поднесут венок славы. Он сух — все мокрое, все мягкое выдавлено из него, он сух, и чуть его души коснется искра идеи, он вспыхнет огнем желания расплатиться с теми, которые вышвырнули его из вагона среди пустыни, как это было с Шаляпиным в Ср. Азии. Он прожил много, не меньше меня, он видывал виды не хуже, чем я. Огромная, славная фигура! И свой человек!»

Таким был Шаляпин в те годы, когда счастливые обстоятельства свели его, молодого артиста, с Горьким.

Как радовался Шаляпин, когда ему удавалось свидеться с Горьким, как добивался он, чтобы Алексею Максимовичу, находившемуся в ссылке, разрешили хоть на день приехать в Москву! Один эпизод из этих давно минувших дней особенно трогателен.

Горький под надзором полиции едет из ссылки в Крым, где ему теперь разрешено жить. Полиция ожидает, как выражались тогда, «беспорядков» в связи с проездом писателя через Москву. Вагон, в котором ехал Горький, минует столицу и отцепляется в Подольске для дальнейшего следования по южной дороге. В мрачном настроении Горький ходит из угла в угол «дамской» комнаты вокзала в Подольске. Москва, друзья, товарищи близко, их разделяют всего сорок верст…

И вдруг послышался знакомый голос, который можно было

узнать из тысячи голосов, — и в шубе, весь в снегу появился Шаляпин с друзьями. Была радостна, необычайна встреча на небольшой подмосковной станции. Неожиданно, в самый разгар веселья появился представитель власти, чтобы переписать всех приехавших в Подольск. Это сразу вернуло к действительности.

— Я всех пригласил, я отвечаю, никого переписывать не позволю! — поднимаясь во весь богатырский рост, гремел Шаляпин.

Это была едва ли не лучшая пора дружбы артиста и писателя. Имя Шаляпина называли вслед за именем Горького. Дружба с Горьким высоко поднимала Шаляпина в глазах русского общества; в то же время на Шаляпина косо поглядывала чиновная знать и, конечно, охранное отделение. Однако царскому правительству приходилось считаться с артистом, уже пользовавшимся большой известностью.

Люди, которым довелось встречать Шаляпина в эту пору, с восхищением вспоминают о неисчерпаемой жизненной силе певца — он пел как птица, делился своим чудесным дарованием с людьми не только на сцене, но в кругу друзей, в минуты, когда к нему нисходило вдохновенье.

Л. М. Леонидов, замечательный артист Художественного театра, в своих воспоминаниях рассказывает о встрече с Шаляпиным в поезде по пути из Москвы в Севастополь:

«Шаляпину 28 лет, молод, статен и уже тогда знаменит. В тамбуре вагона много и интересно рассказывает, потом поет балладу Мефистофеля».

В 1902 году Шаляпин впервые выступил в театре «Ла Скала» в Милане. Это выступление — триумф русского оперного искусства. Шаляпин пел Мефистофеля в опере Бойто и в буквальном смысле спас эту оперу от полного забвения. Успех первого выступления Шаляпина был для итальянской публики неожиданным и потрясающим основы этого старинного театра, храма «бельканто» — великолепных мастеров итальянской оперы.

«Браво, атлет!» (Bravo, athelete!) — с итальянской непосредственностью и темпераментом кончил свое письмо Шаляпину композитор Бойто после того, как увидел русского артиста в «Борисе Годунове».

Как это часто бывало в старой России, успех за границей для некоторых влиятельных кругов театральной публики означал больше, чем успех на родине. Пресса того времени, журналы и газеты, известный журналист Дорошевич очень подробно описывали эту победу русского певца. Описывали, например, как Шаляпин выгнал шефа клакеров, явившегося к нему за обычной мздой, которую клакеры получали от гастролеров. Впрочем, на

этот раз клакеры оказались бескорыстными поклонниками артиста: в день триумфа Шаляпина они присоединили свои рукоплескания к овациям публики, и притом… совершенно бесплатно!

На Шаляпина вымогательства клакеров, притом узаконенные, произвели тяжелое впечатление.

— Я ехал сюда, как в храм, — говорил он. — У нас в России такого безобразия быть не может.

Шаляпина звали в Париж, в Лондон, в Америку.

Теперь у него была мировая слава.

После петербургских, московских и заграничных успехов Шаляпин затевает поездку в Африку. Он едет в Египет на пароходе «Царь», едет через Стамбул, удивляя турок своей одеждой, — он в поддевке, косоворотке и высоких сапогах. Турки принимают его за русского казака. Неуемная молодая сила бродит в нем: внезапно в Стамбуле, в турецких банях, он пробует голос, ему нравится здесь резонанс. Можно себе представить переполох среди арабов и турок, посетителей бани. Пароход в Эгейском море. Лазурный Смирнский залив… Шаляпин читает вслух на палубе «На дне» Горького и, когда доходит до песни «Солнце всходит и заходит», поет ее полным голосом под открытым небом. То же и ночью, на пароходе: когда пассажиры спят, вдруг раздается «На воздушном океане», и все просыпаются, поднимаются на палубу и рукоплещут певцу.

4

Неслыханная доселе слава, которую завоевал русский артист за рубежом, особенно в Италии, колыбели оперного искусства, вызвала некоторую тревогу у друзей Шаляпина: как бы упоенный итальянским триумфом Шаляпин не отдался целиком увлечению «бельканто», итальянской школой.

Вспоминали о том, что Шаляпин учился у Усатова, а Усатов был учеником знаменитого Эверарди. В Милане Эверарди как-то сказал Шаляпину:

— Ти моя внучка.

Это надо понимать так: Эверарди считал себя отцом Усатова, а Шаляпина — ученика Усатова — внуком.

Шаляпин отлично сознавал недостатки существовавшей в то время оперной школы:

«Она учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать, но она не учит понимать психологию изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его. Профессора этой школы употребляют темные для меня термины «опереть дыхание», «поставить голос в маску», «поставить на диафрагму», «расширить реберное дыхание», — очень может быть, что все это необходимо делать, но все-таки суть дела не в этом! Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызывавшие к жизни именно эти слова, а не другие…» Именно этому русскому пониманию оперной школы и учил Шаляпина его первый и единственный учитель Усатов.

Опасения, как бы Шаляпин не увлекся «итальянщиной», особенно тревожили его друга Стасова. Но опасения оказались напрасными. В начале осени 1905 года Стасов писал:

«Но какое тоже счастье! Я было немножко усомнился в Шаляпине, думал: ахти, какая беда. Сдал, сдал, сдавать начал, итальяниться, портиться начинает. Ин вон неправда вышла… он-то вышел чудо-чудом. Никак еще выше прежнего! Был он как-то особенно оживлен, и мощен, и поразителен. Спел все, что только я люблю самого высокого у Мусоргского и Даргомыжского… А что еще выше есть?»

Глубоким и драгоценным источником творчества Шаляпина была песня, народная русская песня.

«Нигде народная песня не играла и не играет такой роли, как в нашем народе, нигде она не сохранилась в таком богатстве, силе и разнообразии, как у нас. Это дало особый склад и физиономию русской музыке и призвало ее к своим собственным

задачам».

Эти слова Стасова всей душой воспринял Шаляпин, они отвечали его внутреннему убеждению, его мировоззрению художника. Искусство Шаляпина родившееся из народной русской песни, полной глубокого смысла, чувства, по самому существу своему было чуждо итальянской школе.

Вершины его творчества — «Иван Сусанин» Глинки, Мельник в «Русалке» Даргомыжского, Борис Годунов — так блестяще удались гениальному певцу потому, что это были произведения, рожденные народной русской песней.

Из «Записок» М. И. Глинки можно видеть, какую большую роль играла русская песня в творчестве вели-, кого русского композитора.

«В № 3 в сцене Сусанина (первый акт «Ивана Сусанина». — *Л. Н.*), главная тема которой взята из слышанной мной неподалеку от города Луги, С.-Петербургской губернии, русской песни, перед приходом жениха не было хора на сцене, а только за кулисами…» — пишет М. И. Глинка.

И дальше:

«…Одоевскому чрезвычайно понравилась тема, взятая мной из песни лужского извозчика: «Что гадать о свадьбе…» Он советовал мне напомнить об этой теме, которою начинается партия Сусанина в последней его сцене в лесу с поляками. Мне удалось исполнить это; после слов: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал, куда и черный вран костей не заносил», идет прогрессия отрывка из темы, переданной мне извозчиком, а именно…» (Далее в «Записках» следуют записанные рукой Глинки ноты.)

Эти народные напевы, рожденные русской народной песней, вдохновляли Шаляпина, потому что были близкими, родными человеку из народа, потому что были поистине русскими.

В тех же «Записках» Глинка рассказывает:

«Не помню также, когда и где написана мною каватина Людмилы I акта: «Грустно мне, родитель дорогой» (C-dur). Ее исполнила Бартенева с хором и оркестром… аплодировали не так дружно, как я привык; знаменитый скрипач Липинский, стоявший возле меня, слушал эту каватину с неподдельным участием и в конце, пожав мне дружески руку, сказал: «Que c'est bien russe, cette musique la! (очень по-русски звучит эта музыка)».

Светская петербургская публика, воспитанная на итальянской опере, аплодировала, разумеется, «не так дружно» этой подлинно народной музыке, музыке, которая в наши дни вызывает восхищение миллионов людей.

Конец шестидесятых и начало семидесятых годов можно по

праву назвать эпохой расцвета русской оперы, хотя ее появлению всячески мешали великосветские «покровители» искусств.

Вслед за Глинкой засияло имя Даргомыжского, явился Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Балакирев, Кюи, те, кого по праву Стасов называл «могучей кучкой».

Для русских опер нашлись даровитые исполнители — маститый Петров, Платонова, Лавровская, Комиссаржевский, Кондратьев, Стравинский. Великолепный оркестр с дирижером Направником: оркестр и хор Мариинского и Большого театров по справедливости считали выше оркестра и хора Парижской и Миланской опер.

Но самое ценное в русской опере было то, что русские певцы (такие, например, как Осип Петров) создавали драматический образ действующего лица, играли, а не только пели на сцене, и хор действовал, переживал вместе с артистами, а не служил только фоном для премьеров-певцов и оперных примадонн. В этой борьбе за русское оперное искусство молодой оперный артист Шаляпин — гениальный исполнитель произведений Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина — нанес неслыханное поражение сторонникам «итальянщины», сановным поклонникам иностранных колоратурных певиц, ценителям иностранных гастролеров — сладкоголосых теноров.

Осенью 1901 года Шаляпин выступил в Московском Большом театре, в «Псковитянке». Прошло только три года после его появления в роли Ивана Грозного в театре Мамонтова. Журнал «Искры» отражает ту борьбу, которая происходила вокруг русского оперного репертуара более полувека назад.

«Спектакль, на котором присутствовал и автор оперы, специально для этого прибывший из Петербурга, носил торжественный характер, так как «Псковитянка» впервые шла на сцене Большого театра, хотя москвичи знакомы с этим прекрасным произведением г. Римского-Корсакова по Частной опере, где она шла с большим успехом также с г. Шаляпиным. Опера имела большой успех и на императорской сцене, где она уже сделалась репертуарной. Этот факт лишний раз подтвердил, как неправа была Дирекция императорских театров, пренебрегавшая раньше операми г. Римского-Корсакова. Можно только пожелать, чтобы вскоре появилась на той же сцене и другая его опера — «Царская невеста».

Министерство двора и Московская контора императорских театров не очень считались с желаниями истинных ценителей русской оперной музыки, но успех Шаляпина в русских операх принуждал чиновников, скрепя сердце, ставить произведения

Мусоргского, Римского-Корсакова. И народный песенный напев наконец прозвучал в императорских театрах на равных правах с ариями итальянских трубадуров.

В 1896 году Горький написал своего рода завет русским музыкантам и певцам:

«Храните старую русскую песню: в ней есть слова для выражения невыносимого русского горя…»

И пояснил, почему она, песня, должна быть дорога каждому, кто любит свой народ:

«…русская песня — русская история, и безграмотная старуха Федосова, уместив в своей памяти 30 000 стихов, понимает это гораздо лучше многих очень грамотных людей».

Это понимал Шаляпин, когда пел Сусанина, Годунова, Досифея в «Хованщине», понимал, когда до последних дней, даже на чужбине, пел в концертах песню рекрутов, записанную им же по памяти с голоса своей матери.

У него была редкая музыкальность, редчайшая восприимчивость: он запоминал мгновенно напев услышанный им, мимоходом замечал энергический, характерный облик странника, бродяги, которого увидел на ярмарочной площади в Нижнем, схватывал каждую интересную мысль. Он с огромным интересом следил за творчеством художников, «отдыхал душой» в музеях и картинных галереях, искал и находил сценические образы в полотнах великих мастеров живописи и древних фресках.

«Следуя хорошим образцам, я и после успехов, достаточных, чтобы вскружить голову самому устойчивому молодому человеку, продолжал учиться у кого только мог и работал».

Так развивался этот удивительный, истинно народный талант.

Осенью 1904 года в Большом театре была возобновлена гениальная опера Глинки «Иван Сусанин» (тогда опера эта называлась с «легкой руки Николая I — «Жизнь за царя»).

«Русская музыкальная газета» в пространной статье отдает должное труду дирижера — Рахманинова:

«На опере Глинки «Жизнь за царя» образовалась такая масса «традиционных» наростов чисто музыкального свойства, что давно было пора приняться за чистку ее самым положительным образом, т. е. раскрыть все купюры, восстановить дуэт в третьем акте, уничтожить затягиванье темпов. Новый дирижер Московских императорских театров приступил к этой задаче и выполнил ее чрезвычайно счастливо; дирижер этот — С. В. Рахманинов. А задача его была из самых тяжелых. Суметь заставить отрешиться певцов, музыкантов, хористов от всего

прошлого, — да, для того нужна была неимоверная энергия и непоколебимое убеждение в правоте всего, что теперь вышло на славу!

Уже с первой увертюры, с первых ходов можно было почувствовать, сколько свежего предстоит услыхать публике. Хоры прошли великолепно, не крикливо, нигде не сбиваясь на дешевое и банальное. В сцене заговора, на польском балу, звучность хоровая особенно была красива и в меру. Но здесь и в увертюре пальму первенства нужно было отдать оркестру: он только играл и шел за певцами, а в третьем акте, четвертом и совсем поражал своей артистичностью. Порой казалось, что Рахманинов и оркестр сливались в нечто одинаково воодушевляющееся и увлекавшееся своею творческой работою…»

Отмечая, что певцам тяжело давалось все задуманное Рахманиновым, автор статьи строго подходит к исполнению Шаляпиным роли Ивана Сусанина:

«Даже Шаляпин воздавал кой в чем «должное» рутине, стараясь однако отделаться от нее всеми силами. Порою он казался нам чересчур моложавым, не в меру развязным Сусаниным, но покорил всех и вся лишь в сцене в лесу. Благодарить надо судьбу, что Шаляпин пел, потому что он был для остальных примером…»

В этом, по-видимому, справедливом отзыве замечательно то обстоятельство, что Шаляпин не сразу отделался от «рутины», но когда избавился окончательно от принятого издавна штампа, роль Ивана Сусанина стала одной из самых лучших в его репертуаре. Начиная от сильных, грубых рук земледельца, загорелого затылка, несколько сутулой, согбенной трудом фигуры, походки, каждого движения, все было продумано и оправдано в образе Сусанина. А главное — величие духа, патриотизм русского крестьянина, отдавшего жизнь за свою родину, все это сумел выразить Шаляпин в этом, никем еще не превзойденном образе гениального творения Глинки.

«Вслед за этим дивным певцом следует поставить Нежданову».

Такими видела публика Большого театра Шаляпина, Нежданову на сцене и Рахманинова за дирижерским пультом, и статья «Русской музыкальной газеты» справедливо говорит об этом спектакле, как о событии в развитии русского оперного искусства.

9 ноября 1904 года, после перерыва в двадцать три года, на императорской сцене был возобновлен «Борис Годунов».

«…Во главе, конечно, нужно поставить Шаляпина, гениального Бориса, — пишет «Русская музыкальная газета», —

его художественное толкование этой роли известно нашей публике: им любовались впервые в Мамонтовской опере, а затем на частных сценах».

Так «Борис Годунов» был утвержден в репертуаре императорских театров.

5

Русское драматическое искусство, «великая и правдивая русская драма», по собственному признанию Шаляпина, внушила ему мысль, которая имела громадное значение для всего его творчества:

«Артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как играют в драме. В опере надо петь, как говорят. Впоследствии я заметил, что артисты, желавшие подражать мне, не понимают меня. Они не пели, как говорят, а говорили, как поют».

Высшим достижением Шаляпин считал роль Сальери в «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова.

«…Я убедился, что оперы такого строя являются обновлением… это — новый род сценического искусства, соединяющий музыку с психологической драмой».

Такими были произведения великих русских композиторов, оперы, написанные на сюжеты гениальных поэтических произведений, где стих неотделим от музыки, где, по выражению Станиславского, «слово — что, музыка — как». Слово — тема творчества композитора, музыка — восприятие композитором этой темы, ее толкование.

Русские композиторы обращались к творениям Пушкина, Лермонтова, к страницам русской истории.

И зритель требует уже от певца создания образа» ясной дикции, переживаний, наконец, мимики и пластического воплощения. Не только солист или солистка, но и хор и весь ансамбль должны участвовать в рождении спектакля.

Рутина, штамп, против которых боролся Станиславский в драматическом искусстве, казалось, навсегда утвердились в искусстве оперном. Заученные жесты, беспомощное топтание на месте, полное равнодушие ко всему, кроме своего личного успеха в спектакле, сейчас уже стали достоянием пародии, наподобие пресловутой «Вампуки». А было время, когда эта рутина, штамп находили себе защитников — так говорили: певец, мол, связан темпом, музыкальным темпом, это не драматический актер, который избирает любой темп для монолога или диалога.

Но вот в «Русалке» Шаляпин появляется в образе безумного Мельника, и мы забывали о том, что он *пел* арию: музыка, пение, жест, мимика — все сочеталось в трагическом образе несчастного безумца. Мы не думали о музыкальном темпе арии, и хотя темп существовал, он помогал гениальному артисту создать неповторимый образ обезумевшего отца.

Как бы виртуозно ни взял артист высокую ноту, его голосовые

данные порадуют тонких знатоков, но если эта нота отражает душевные переживания действующего лица — она дойдет до сердца каждого.

Естественно, что певец поет не все время, пока находится на сцене. То, что теперь кажется обычным для певца — его участие в коллективном творчестве, в создании всего спектакля, — считали раньше лишним в опере. Премьеры и премьерши относились с полным безразличием к тому, что происходило на сцене, до того момента, пока дирижер не давал им знак палочкой к вступлению. В паузах, пока пели другие, они не знали, что им делать, отходили в сторону, откашливались, и так до тех пор, пока им не полагалось вступить и «чаровать» слушателей.

«Наступит время, когда певцы станут и актерами и публика будет воспринимать в чарующих звуках полное впечатление от единства звука и мысли. Найдутся же когда-нибудь «калики-перехожие», которые разбудят спящую половину этих богатырей, не сознающих всей своей мощи…» — писал один из талантливейших реформаторов русского драматического искусства Александр Павлович Ленский в 1898 году.

Вспомним, что именно в 1898 году Шаляпин выступил в «Псковитянке» и появилась в своем роде историческая статья Стасова «Радость безмерная».

Рождался реалистический стиль в русском оперном искусстве, родилась музыкальная правда, о которой писал Стасов:

«Наша русская публика могла бы по всему праву назвать Шаляпина своим великим учителем музыкальной правды».

Пушкин, Мусоргский. «Борис Годунов» — Шаляпин.

Горящие, широко раскрытые глаза, в них отблеск глубокой, затаенной муки, нос горбинкой, скорбный, трагический излом губ, черные спутанные кудри под вышитой жемчугом татарской шапкой, волнистая черная борода, тяжела рука в перстнях, опирающаяся на жезл, — царь Борис.

Тяжкое раздумье во всем облике царя: когда-то сильный, удачливый во всем человек надломлен. «Скорбит душа…»

Коронование, торжественный перезвон колоколов, величают нового царя Бориса, гремит слава… И чем дальше развертывается действие, тем горше мука Бориса. Никогда еще гениальное творение Мусоргского не находило такого исполнителя. И народная трагедия Пушкина также нашла своего выразителя, хотя временами не пушкинские строфы вложены либреттистом в уста Бориса. Но так велик талант артиста, что даже не пушкинские стихи потрясают театр:

Тяжка десница грозного судьи,

Ужасен приговор душе преступной…

Ужас перед возмездием за совершенное преступление — убийство Димитрия — мучает Бориса Годунова, так понимал Шаляпин трагедию царя Бориса.

Из явления в явление, из акта в акт можно проследить тяжелую душевную болезнь. Сначала перед нами только мятущийся дух:

Какой-то трепет тайный,
Все ждешь чего-то…

И возникает сложное, острое чувство к этому большому, властному, умному и несчастному человеку. Трагедия нарастает, угрызения совести рождают галлюцинации. Большими шагами вбегает в терем Борис. «Чур, чур, дитя… не я твой погубитель!» Движение проходит по театру, тысяча людей не может оторвать глаз от этих мягких движений когда-то сильного, теперь смертельно раненного тигра.

Чем трагичнее, чем мучительнее душевные муки Бориса, угрызения совести, предчувствие расплаты, тем нежнее и трогательнее он к своим детям, неповинным в его преступлении. Какая ласка, какая забота была в обращении Бориса к сыну в сцене агонии:

Сейчас ты царствовать начнешь…
Ты царствовать по праву будешь…

«Все дело в фразе» — не раз повторял Шаляпин, и вот что означали эти слова, раскрывающие творческий прием «музыкального трагика». Умирающий царь Борис оставляет своего рода политическое завещание сыну Федору. Голос умирающего как бы гаснет, он теряет последние силы, вдруг сверхъестественное усилие воли — и голос Бориса звучит сильно и почти повелительно.

Почти с яростью, как бы вновь переживая все, что пришлось перенести в прошлом ему, Борису, государственному мужу, Борис произносит:

Не вверяйся наветам бояр крамольных…

В этой интонации столько презрения, ненависти и силы духа, которая не оставила Бориса даже на смертном одре.

Зорко следи за их сношениями тайными с Литвою…

Это завещание государственного деятеля, привыкшего вникать в политические дела, оставляющего точные указания сыну…

Измену карай без пощады, без милости карай…

Каждая фраза, каждая ее интонация раскрывает сокровенные черты характера Бориса Годунова, соратника Ивана Грозного.

Строго вникай в суд народный — суд нелицемерный…

Таким был Борис — подозрительным, многоопытным, бдительным, безжалостным к изменникам, опасающимся только народного суда. Образ правителя Бориса возникает с каждой фразой, каждая фраза имеет свою интонацию, связанную с гениальной музыкой Мусоргского, в каждой фразе — целая гамма переживаний, не только в самой фразе, но в паузе, которая оправдана жестом, мимической игрой.

Какая сила духа была у этого сломленного роком человека, преодолевшего все на пути к трону! Но вот слышатся слова заботливого, нежного отца, человека, у которого теперь одно святое в жизни:

Сестру свою царевну береги,
Ты ей один хранитель остаешься…

И предсмертное отчаяние, предчувствие надвигающейся на детей неминуемой беды:

Господи… Не за себя молю…

С таким рыданием в голосе, от которого волосы шевелятся на голове…

Звон… прощальный, погребальный звон…

«В монахи царь идет» — поет Шаляпин, и последнее, предсмертное усилие: «Внемлите… я царь еще…», последнее, предсмертное движение к детям: «Родные…» и, уже рыдая: «Простите… Простите…» Последний стон, раскаяние и сожаление о своей неудавшейся жизни.

Все кончено. Царь Борис умер.

Каждый раз, когда на нашей сцене возобновляется народная драма Мусоргского «Борис Годунов», современные артисты, художники, постановщик неизменно обращаются к образу, созданному Шаляпиным.

Достаточно познакомиться с режиссерскими планами Станиславского постановки «Бориса Годунова», чтобы понять, как глубоко и вдохновенно осуществлял он в этом режиссерском плане идею Мусоргского, мысли Стасова и достижения Шаляпина. И особенно в тех сценах, где показан народ — «великая личность, одушевленная единой идеей», как сказано у Мусоргского.

Станиславский на протяжении всей оперы подчеркивал глубокую пропасть, которая отделяла народ от царя с боярами.

Это подтверждает великолепно задуманная Станиславским сцена у Василия Блаженного: Борис и толпа нищих, они ползут к нему, кажется, сейчас его захлестнет прибой голодных, оборванных, измученных нуждой людей.

И одинокая фигура нищей с ребенком у Новодевичьего монастыря, как воплощение горя Руси.

Когда Шаляпин в годы, предшествовавшие революции, ставил «Бориса Годунова», он, разумеется, не мог показать на сцене пропасть, разделявшую царя и народ, не мог поставить так, как об этом мечтал Мусоргский и Стасов, «народную драму». Но он стоял за правдивое, реалистическое искусство, и в воспоминаниях художника Головина есть указание на то, что Шаляпин возражал против тех «эффектных», изысканных, формалистических декораций, которые сделал Головин. Не случайно Шаляпин в надписи на портрете, где он изображен в роли царя Бориса, написал: «Голодная, бедная стонет Русь». Он близко подошел к нашему современному пониманию произведения Мусоргского, единственно верному, правдивому.

«Что развивается в трагедии? какая ее цель? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная…» — писал Пушкин.

«Боже мой, сколько там народушки, сколько там правды», — писал Шаляпин Горькому о творениях Мусоргского.

В 1948 году Большой театр в Москве поставил «Бориса Годунова». Новая постановка «Бориса Годунова» в Большом театре замечательна тем, что в ней ярко прозвучали сцены, в которых

отражена «судьба народная» и пролог у Новодевичьего монастыря, и сцена у Василия Блаженного и, наконец, сцена «под Кромами». Таким образом, народ — «великая личность» — стал главным действующим лицом в творении Мусоргского.

В 1948 году, когда в великолепном Большом театре поставили «Бориса», не было уже в живых Федора Шаляпина, страстного почитателя образов Мусоргского. Но другой артист, который выходил в облачении царя Бориса на паперть Успенского собора под «великий колокольный звон», ощущал всю силу благодатной преемственности в русском оперном искусстве.

Шаляпин пел три партии в «Борисе Годунове»; в сущности, эта опера была венцом его творчества. Он это понимал и не хотел уступать никому ни Пимена, ни Варлаама.

После раненного насмерть, мятущегося Бориса перед нами вдруг являлась воплощенная совесть народа, справедливый, величественный и бесстрастный судья Бориса летописец Пимен, и единственный высокий завет его жизни на закате дней:

Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу…

Шаляпин умел мыслить, умел глубоко и проникновенно передать всю силу, глубину и значительность пушкинского стиха. Чудесная мощь и красота звука, законченность каждой фразы поражают нас и сейчас, даже в граммофонной записи. Но и Пимена было мало этому ненасытному гению театра. После коронования Бориса, после сцены в келье Пимена он пел грешного инока Варлаама — прелюбодея, бражника, перекати-поле.

Нужно особо остановиться на исполнении Шаляпиным роли Варлаама и потому, что шаляпинский Варлаам связан с замечательным произведением русской живописи — с «Протодьяконом» кисти Репина.

«…Видел протодьякона, созданного нашим славным Ильей Репиным. Да ведь это целая огнедышащая гора!.. А глаза Варлаамищи так и следят за зрителем».

Эта мысль — протодьякон Репина, Варлаам в «Борисе Годунове» — запечатлена и в статье Стасова о Передвижной выставке 1878 года, где Репин впервые показал «Протодьякона».

«Эти брови, толстыми пиявками поднявшиеся врозь от переносья вверх по лбу, эти глаза, точно пробуравленные в лице и оттуда глядящие гвоздями, эти пылающие щеки и нос башмаком, свидетельствующие о десятках лет, проведенных по-варлаамовски… ветхая ряса на тучном теле — какой все это

могучий, характерный тип, какая могучая, глубокая картина».

Шаляпин пел «Как во городе было во Казани», песню-былину, переходящую в буйное веселье, и кончал лукавым, самодовольным смешком: «хе-хе-хе».

Это было последним прелестным штрихом, завершающим образ бражника, тертого калача, странника Варлаама.

В расцвете творческой зрелости, в сиянии славы, неукротимый, полный сил артист говорил о себе: «Не могу петь втору». Он не мог мириться с тем, что не он, а кто-то другой будет первым голосом, — такой это был характер. И Пимена и Варлаама он пел в одном спектакле именно по этой причине, — добро же было Мусоргскому написать три его партии в одной опере. Да он и чувствовал все три образа и перевоплощался с непостижимой легкостью то в царя, то в летописца, то в странника Варлаама.

В превосходной статье «Шаляпин в Петербурге» В. В. Стасов рассказывает о том, как в домашней обстановке, перед товарищами артист исполнял роли Сусанина и Руслана, Фарлафа и Бориса Годунова, Варлаама и Пимена, Досифея и князя Хованского, Игоря и Владимира Галицкого, Скулы и Ивана Грозного и боярина Матуты. В обстановке «домашней беседы» Шаляпин в каждый из этих образов вкладывал правдивость и своеобразие. Он воспроизводил новые черты характера, открывал в своих образах стороны, до него никем из артистов не замеченные, и все это происходило не на сцене, не в гриме и костюме, не перед публикой, а перед несколькими близкими людьми.

Был однажды такой случай. У Стасова зашел разговор о том, как не надо изображать хозяйку в сцене «Корчма на Литовской границе». Шаляпин попросил пианиста Блюменфельда сесть за рояль и спел от начала до конца всю сцену в корчме, причем пел за всех действующих лиц. Когда дело дошло до хозяйки корчмы, он схватил со стола салфетку, накинул ее на голову, как платок, и перед всеми предстало лицо перепуганной насмерть бабы. Совсем по-иному, чем у оперных певиц, с неподражаемым комизмом прозвучали слова: «Ах они, окаянные мучители! Старца-то в покое не оставят!»

Салфетка в виде платка — вот что ему нужно было для перевоплощения. Можно было себе представить, с какой прирожденной естественностью он носил любой театральный костюм, с какой легкостью он снимал русскую поддевку, косоворотку, сапоги и одевался в современный элегантный костюм, с небрежным изяществом завязывал галстук. Затем вечером, перед «Псковитянкой», надевал музейную тяжелую

кольчугу, шлем, и это вооружение, связывающее движения любого другого артиста, Шаляпин носил с такой легкостью и естественностью, как будто пришел из другого века. И въезжал на специально подобранном, даже чуть подгримированном коне, среди воплей и визга, в мятежный Псков, полный яростной энергии, — грозный царь, царь-воин от головы до ног.

А как произносил Шаляпин два слова в доме князя Токмакова, какую зловещую угрозу таили слова, обращенные к подозреваемым в измене людям: «Я разберу!»

То был Грозный, суровый и умный правитель, «собиратель Руси», с детских лет привыкший видеть вокруг измену, низость и злобу; понятно было, почему эти слова внушали ужас Токмакову и его присным.

В той же статье «Шаляпин в Петербурге» Стасов непосредственно вслед за Иваном Грозным разбирает исполнение другой, резко противоположной образу царя Ивана роли. Стасов пишет об исполнении Шаляпиным роли Владимира Галицкого, мота, кутилы, мечтающего, как бы ему на Руси «князем сести». До Шаляпина князя Владимира Галицкого пел посредственный бас Чернов, и никто не замечал этого исполнителя, роль Галицкого считалась невыигрышной, неинтересной для певца. После того как в образе Галицкого выступил Шаляпин, кто-то из знатоков в изумлении сказал:

— Подумайте, ария Галицкого — ведь это настоящая музыка!

О Галицком Бородин писал Стасову: «…еще рельефнее обрисовывается Владимир Галицкий. Теперь это вышла маленькая, но довольно рельефная роль. При всем цинизме я сделал его князем, и не слишком грубым, а то был бы второй экземпляр Скулы. Это просто скверный гамен, не лишенный некоторого изящества».

Никакого сомнения нет в том, что Стасов рассказывал характеристику Галицкого Шаляпину. Это и сказалось в исполнении Шаляпиным роли — с первого появления Галицкого, когда он молча глядит на трогательную сцену прощания Игоря с Ярославной, на проводы дружины, и во всем его облике насмешка и нетерпение — поскорее бы кончались эти нежности.

И зритель видел нагловатого молодца, переминающегося с ноги на ногу, скучающего в ожидании отбытия князя Игоря и его дружины. Этот себя покажет, думалось, и Владимир Галицкий действительно показывал свою разгульную натуру, наглость и бесстыдство в сцене с беззащитными женщинами. Другим он являлся в сцене с сестрой: тут была и вкрадчивость и лицемерие. Галицкий пришел сюда искать себе помощницу в своих честолюбивых планах, и когда видит, что ошибся, мгновенно

становится самим собой — наглецом и буяном. И при всем том в Галицком — Шаляпине было некоторое изящество, в легкой его походке, то стремительной, то вразвалку, в плясовых движениях, в его молодечестве. Шаляпин пел в «Князе Игоре» и Кончака. Здесь перед зрителями являлся тигр-завоеватель, некоторое подобие Чингиз-хана, Тимура, воина, безжалостного в сраженье и умеющего почитать мужественного противника.

Борис Годунов, Иван Грозный, Галицкий и Кончак — все эти образы реалистические, в них жизненная правда, но вот Шаляпин является в образе фантастическом, созданном фантазией великого поэта, — «дух отрицанья, дух сомненья».

В Москве в 1904 году долго не утихали страстные споры вокруг «Демона», которого показал Шаляпин. Прошло несколько лет, но еще спорили критики, отрицавшие Шаляпина в «Демоне» и восхвалявшие его в этой роли.

Об опере Рубинштейна вообще говорили снисходительно, даже сурово; если оперный баритон пел Демона, от него не требовали нового, проникновенного искусства и откровений — от Шаляпина требовали именно этого.

По-видимому, всех особенно поразил внешний об лик Демона.

«Казалось, Демон высечен из скалы, неотделим от нее. Обнаженная левая рука, сильная и мускулистая, брошена на скалу и судорожно сжатыми пальцами хватается за камни… Отчаянием без меры и конца полон красивый жест закинутой за голову другой руки…»

Конечно, вспоминали Демона кисти Врубеля, изумлялись одеянию, огненному плащу, золотому панцырю, мерцавшему сквозь полосы легчайшего газа, всему фантастическому облику «первенца творенья».

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет!

Музыковедов огорчало то обстоятельство, что ария «Не плачь, дитя» была исполнена на полтона ниже, что были опущены некоторые высокие для баса ноты. Критики называли это чуть не кощунством, забывая о том, что они же считали музыку Рубинштейна недостойной поэмы Лермонтова.

Главное же как будто ускользало от них, это главное для Шаляпина заключалось в стихах:

Оставь же прежние желанья
И жалкий свет его судьбе:

Пучину гордого познанья
Взамен открою я тебе…
……..
Я царь познанья и свободы…

Шаляпин стремился воплотить дух познанья и свободы, бунт против верховного существа.

«Демон» в исполнении Шаляпина и сейчас считается одним из таких спектаклей, которые имели особое, общественное звучание. Удивительно было то, что такое впечатление произвел оперный, а не драматический спектакль. Можно ли было думать во времена архаических итальяно-французских оперных спектаклей, что в этом жанре прозвучит восхваление бунта, что именно это, а не тема любви Демона к Тамаре окажется главным в созданном Шаляпиным образе Демона? Не либреттист и композитор руководили артистом, а поэт, гениальный русский поэт — Лермонтов.

Творческие замыслы Шаляпина всегда были глубже и шире того, что предлагало ему либретто. Он дружил с поэзией, он был ценитель и поклонник литературы: она помогала ему находить новое толкование ролей. Но был случай, когда стремление по-своему истолковать образ, идею произведения не привело к удаче.

Шаляпин выступил в опере «Алеко» Рахманинова. Это было осенью 1903 года. Выступление Шаляпина в новой роли, естественно, заинтересовало зрителей и критиков. И тут толкование Шаляпиным роли Алеко оказалось спорным. Шаляпин был загримирован Пушкиным, этот грим должен был, по мысли артиста, подчеркнуть трагическую судьбу поэта в сочетании с судьбой героя поэмы «Цыганы». Именно этим Шаляпин хотел добиться сильнейшего воздействия на зрителей. Но критика почти единогласно утверждала, что грим выбран неудачно. Однако все сошлись на том, что роль была спасена великолепным вокальным исполнением и жизненностью сценической игры.

Один критик писал о «значительности и проникновенности» в каждом слове Алеко, о том, что «фигура Алеко расцветилась красками жизни, затрепетала, воскресла», о том, что эта роль Шаляпина — идеал оперного исполнения. Особенное впечатление произвело «изумительное, чаровавшее и покоряющее ариозо»:

Как она любила!
Как, нежно прислонясь ко мне,
Она в пустынной тишине
Часы ночные проводила!..

«…Окутанное беспросветной тьмой отчаяние, безнадежное, безумное, до сих пор звучит у меня в ушах», — пишет современник Шаляпина, присутствовавший на другом спектакле «Алеко», спустя восемнадцать лет после первого выступления Шаляпина в этой опере. С какой выразительностью и силой Шаляпин произносил мучительные для Алеко признания:

И что ж? Земфира неверна?
Моя Земфира охладела!..

«Оперный артист имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, т. е. вокальным, музыкальным и сценическим, — пишет К. С. Станиславский. — В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой — преимущество его творческой работы». Преимущество в том, что у оперного певца больше и разнообразнее средства воздействия на публику, чем те, которые имеет драматический артист.

Этими тремя искусствами неподражаемо, неповторимо владел Федор Шаляпин, «изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене», — пишет о нем К. С. Станиславский. У Шаляпина был свой внутренний духовный ритм, вот почему он так поразительно чувствовал этот ритм в музыке, в слове, в действии, в жесте и в походке, во всем произведении.

Шаляпин, как уже сказано выше, считал вершиной своего творчества роль Сальери в «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова. Существует легенда, будто в гриме Сальери Шаляпин копировал внешность одного известного в те времена музыкального критика. И будто критик написал о Шаляпине: «исполнение было блестящее, но грим Шаляпина какой-то неприятный, прямо уродливый».

Придумали также версию, будто чувство личной неприязни помогло Шаляпину показать трагедию зависти и неудержимого честолюбия, трагедию Сальери. Можно возразить против утверждения Шаляпина, будто лучшая его роль — роль Сальери. Достаточно назвать Бориса Годунова, Мельника в «Русалке» и другие роли. Но в роли Сальери у Шаляпина были поистине блестящие открытия. Всю вторую картину он почти неподвижно сидел на софе с чашечкой кофе в руке. И в этой неподвижности зрители угадывали бурю страстей, которая бушевала в душе Сальери.

Свершилось! Моцарт умрет. Ужасная мысль терзает убийцу:

…Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные…

Шаляпин говорил, что в этом вся суть «маленькой трагедии» Пушкина, именно в этих словах сраженного Моцартом Сальери. Отравлен Моцарт, но отравлен и сомнением в своей гениальности Сальери. Один торжествует в веках, а другой остается в мрачной безвестности, со своей «глухою славой».

Мгновениями в монологе Сальери и в его диалоге с Моцартом «звучит тишина», например после потрясающего звучания оркестра, хора и скрипок, после трогающего до глубины души «виденья гробового». Именно здесь производили огромное впечатление знаменитые шаляпинские паузы. «Пауза, все дело в паузе», — любил говорить Шаляпин.

Этот необыкновенно одаренный человек сочетал в себе разнообразные дарования, его письма убеждают нас в том, что он писал ярким, образным языком. Он обладал своеобразным талантом художника, глазом художника. В этом можно было убедиться при первом взгляде на его наброски, пейзажи, карикатуры и, особенно, рисунки, изображающие грим Шаляпина в разных ролях.

Один из многих рисунков — грим Олоферна из оперы Серова «Юдифь». С этим наброском связан эпизод из жизни артиста — генеральная репетиция оперы «Юдифь» в Мариинском театре. На генеральную репетицию пригласили «весь Петербург». И до чего удивился «весь Петербург», когда Шаляпин появился на сцене без грима. Еще больше удивилась публика, когда он, как только дирижер дал вступление к арии Юдифи, остановил оркестр и увел артистку Ермоленко-Южину в глубину сцены и довольно долго и притом с энергическими жестами объяснял что-то. Потом галантно поцеловал ей руку, и репетиция продолжалась. Когда же пришло время петь самому Шаляпину, он запел вполголоса, почти про себя…

Назревал настоящий скандал. Приглашенная публика, пресса, влиятельные лица были вне себя от возмущения. Еще немного — и произошел бы один из шумных, «шаляпинских» инцидентов. Ко всему тому Шаляпин, продолжая репетицию, вдруг обрушился на хор и вызвал режиссера, насмерть перепуганного, и заставил его объяснить хористам, что падать на колени надо только после его реплики «Рабы!», а никак не раньше.

Можно себе представить, что переживал в эти минуты директор Теляковский. В ложах сидели сановники, которые были

вне себя от ярости: поведение «хама», «босяка» Шаляпина всегда раздражало этих господ.

И вдруг Шаляпин запел полным голосом и спел арию Олоферна так, что театр дрогнул от оваций. И, точно найдя наконец то, что он искал, Шаляпин прошел вдоль сцены огромными шагами. Так воссоздавался образ Олоферна, как бы живое воплощение ассирийского военачальника.

Когда репетиция кончилась, Теляковский все же решился сделать замечание Шаляпину. Он вошел в уборную и остановился в изумлении: гримировальными красками на стене уборной Шаляпин рисовал Олоферна. Тот грим, который он потом создал, — превосходное воплощение военачальника с древних ассирийских барельефов.

Художник Головин написал портрет Шаляпина в роли Олоферна, он писал этот портрет ночью, после спектакля, сеансы были короткие, артист чувствовал себя утомленным. Наконец, портрет был кончен. Илья Ефимович Репин откликнулся на это событие с характерной для него страстностью и пылом возмущенного художника.

«…А в миноре я был вот почему, не так давно в «Олоферне» я слышал и видел Шаляпина, — писал Репин в одном из писем. — Это был верх гениальности… Как он лежал на софе… Архивосточный деспот, завоеватель в дурном настроении… Цепенеет весь театр, так глубока и убийственно могуча хандра неограниченного владыки… Когда я прочел в газетах, что Головин это изобразил, и, если его приобрела Третьяковская галерея, значит стоит… Поскорей посмотреть «гвоздь». Какое разочарование!! Я увидел весьма слабые упражнения дилетанта. Из тех ассирийских тонов, какие Шаляпин дивно воспроизвел на сцене, Головин одолел только слабую раскраску, как офицеры по фотографии. А рука! Если Шаляпин гениально провел по живой своей мощной руке архаические черты, по главной схеме мускулов, то этот бедный дилетант наковырял такую ручищу!!! И как он ее скучно елозил — раскрашивал, — телесной краской!!! Ну да черт с ним — мало дилетантов и кто же им запретит посягать на Шаляпина…»

Но Олоферн Шаляпина был не. только живописной фигурой, повторявшей в совершенстве древние фрески, но восставшим из глубины веков живым образом. «Эпизод Олоферна показал мне, — замечает Шаляпин, — что жест и движение на сцене, как бы ни были архаичны, условны, необычны, будут все-таки казаться живыми и естественными, если артист глубоко в душе их прочувствует».

Знаменитые певцы обычно пренебрегали эпизодическими

ролями, но Шаляпин умел создавать из таких ролей незабываемые, ярчайшие образы. Гений артиста выдвигал их на первый план.

Варяжский гость в «Садко». Шаляпин появлялся на сцене и оставался несколько минут, но что это было за явление!

В пестрой, кипящей толпе новгородской на торжище вдруг возникала богатырская фигура точно с высеченным из гранита лицом, с нависшими, спускающимися к подбородку усами, с обнаженными могучими руками. На голове — стальная шапка, широкая грудь закована в доспехи, ноги перетянуты ремнями. Он стоял, опираясь на боевую секиру, озирая толпу с высоты своего богатырского роста — воин и мореход… «От скал тех каменных у нас, варягов, кости…» — звучал металлом голос… Одно это явление вдруг озаряло нам тьму веков, страницы истории… И вдруг Шаляпин — Фарлаф, рыжий, длинноволосый, неуклюжий великан с красным носом и рыжими усами, с лицом дитяти, вызывающий неудержимый смех в сцене с волшебницей Наиной.

Он пел Томского в «Пиковой даме». Это был удалец, статный молодец, напоминавший екатерининского фаворита Алексея Орлова, в особенности в сцене у Чекалинского за карточным столом. С какой удалью он пел «Если б милые девицы…» Ради этого некоторые знатоки приезжали в театр к последнему акту. Впрочем, Томского Шаляпин пел очень редко.

Пролог к «Паяцам» Леонкавалло он пел перед занавесом, во фраке и с грустной иронией убеждал в том, что «артист — человек…»

Как многие одаренные русские драматические артисты, Шаляпин был возвеличен по заслугам не только в близких ему по национальному чувству произведениях русского оперного искусства. Он был первым и в произведениях иностранной оперной музыки, в его репертуаре с молодых лет был Мефистофель в «Фаусте» Гуно. И так же, как некоторые другие роли, Мефистофель Шаляпина претерпевал некоторые изменения в образе, но всегда оставался одной из наиболее популярных и блестящих ролей великого артиста. Шаляпин с иронией вспоминал своего первого Мефистофеля, с рожками и раздвоенной бородкой, Мефистофеля, который не брезгал кусочками золотой фольги, наклеенной над ресницами. Этот фокус применяли артисты старого времени: фольга отражала свет, и казалось, что у злого духа глаза горят адским пламенем. Но Шаляпин очень скоро расстался с этим оперным штампом. Его Мефистофель был поистине духом зла, духом отрицанья и сомненья, и какими умными и подлинно артистическими приемами достигал поразительного эффекта в этой

роли Шаляпин. Историк В. О. Ключевский говорил, что шаляпинский Мефистофель олицетворяет весь средневековый мистицизм.

Помнится (и вряд ли когда-нибудь забудется) «Фауст», с участием Шаляпина в роли Мефистофеля, в Частной опере Зимина.

У Зимина пели средние, а затем и выдающиеся певцы и певицы, но, кроме образа Мефистофеля, кроме Шаляпина, ни одно имя не осталось в памяти. И это не гипноз славы, всемирной известности, не гипноз имени.

Уже в первой картине, комнате Фауста, когда раздались как бы зловещие звуки изумительного голоса, по залу прошло движение. В полумраке трудно было разглядеть большую, возникшую над Фаустом тень злого духа. Но поднялся занавес над второй картиной, открылась площадь средневекового города, залитая светом. Кружились горожане и горожанки, звучал пленительный и жизнерадостный вальс Гуно. Однако все это зрелище походило на костюмированный бал, было слишком условным даже для оперного спектакля.

И вдруг среди ряженых, среди оперных горожанок и горожан возникла странная фигура в коротком испанском плаще, стройная и легкая, несмотря на огромный рост, с грацией хищника скользившая в толпе. Возникло и приковало к себе взгляды злобно-веселое смуглое лицо с летящими вверх бровями. Злой дух двигался, слегка раскачиваясь, полы плаща развевались, шпага подкидывала плащ, — скользил походкой бретера, искателя приключений, загадочного испанского гидальго, точно сейчас сошедшего с полотна великого испанского мастера-живописца. Злой дух возникал в толпе то в одном, то в другом конце площади, слепя глаза, почти как молния, — и уж нельзя было отвести глаз от сцены, и все казалось почти реальным и в то же время фантастическим. Вдруг в оркестре, как яростный, свистящий порыв ветра, прозвучала знакомая мелодия — вступление к арии о золотом тельце, и надо всем, что было на сцене, поднялся злой дух, смуглое, злое и веселое его лицо с летящими вверх косыми бровями, и прозвучало саркастическое, знакомое, всегда потрясающее:

На земле весь род людской
Чтит один кумир священный.

Куплеты Мефистофеля в их тяжеловесном стихотворном переводе увлекали слушателей главным образом стремительным, бурным музыкальным ритмом, смысл их редко доходил до

публики. Шаляпин сумел придать им глубокое значение, обличительную силу, сарказм, сатирическую страстность и гнев…

Сарказм, злобное презрение к сильным мира сего — вот что было основой толкования Шаляпиным роли Мефистофеля, и высшим достижением его в этой роли были куплеты Мефистофеля, хотя даже каждая деталь исполнения была блестящей по выдумке, своеобразной, неповторимой.

Мефистофелю показывают крестообразные рукояти шпаг. Все в зловещей фигуре Мефистофеля искажается внутренней мукой: губы, глаза, брови, мускулы.

Однако, испытывая муки, дух зла делает, как говорится, хорошую мину при плохой игре, он старается сохранить некоторое достоинство и исчезает с небрежным видом — случилась маленькая неприятность, не более…

В саду у Марты Мефистофель пробирается кошачьей осторожной походкой, крадется, слегка покачиваясь и изгибаясь. Это дьявол-прелюбодей. С какой поистине дьявольской иронией, с какой саркастической, издевательской интонацией он произносил только одно слово, показывая на юного Зибеля: «Соблазнитель…»

И вдруг он преображался. Точно язык пламени поднимался над цветами, это дух зла произносил заклинание цветов, — от звука его голоса, от могучих простертых рук и искривленных губ как бы источался яд, отравляющий цветы. В сцене ночной серенады у балкона Маргариты цепкие, длинные пальцы пробегали по струнам лютни, и вся эта огромная фигура изгибалась, приникая к стене, сжигая язвительностью свою бедную жертву.

Или сцена поединка Фауста и Валентина: предательский удар шпаги и незабываемый жест, когда Мефистофель проводит двумя пальцами по клинку, точно стирая капли крови.

Наконец, безжалостный, неумолимый, как рок, он, преследуя Маргариту, вырастал у портала собора — воплощенное угрызение совести, терзающее девушку за то, что она осмелилась полюбить.

В финале он проваливался, как черный смерч, как огромный ворон, взмахнув крыльями, исчезал с глаз. Говорят, в «Мефистофеле» Бойто он исчезал по-другому, корчился, боролся с невидимой силой земли, и земля точно засасывала его.

Писатель Александр Серафимович оставил свои впечатления об исполнении Шаляпиным партии Мефистофеля:

«Мощный, неудержимый, проникающий в душу голос лился сверху, затопляя до самого верха колоссальный зал… И все эти сидящие люди, такие разодетые, такие сытые и пресыщенные, уже не думали, хорошо или дурно звучит голос, хорошо или дурно

играет тот, кто прежде был Шаляпиным. Бездна злобного презрения заливала и давила их».

Эти строки появились в конце прошлого века в газете «Курьер», они — пример глубокого, публицистического суждения об искусстве актера, искусстве огромной обличительной силы.

После Мефистофеля, духа зла, «сверхъестественного существа», является в «Севильском цирюльнике» длинная, тощая фигура, нечто вроде скелета, обтянутого черной сутаной, в шляпе метр в длину, с загнутыми полями…

Это Дон Базилио — Шаляпин.

Можно сказать, это был шарж, дивная карикатура, как бы созданная гениальным художником-карикатуристом. Самая подвижность, легкость этой нелепой фигуры точно говорила о шутке, шалости замечательного артиста. Он как бы сам забавлялся очаровательной музыкой Россини, стремительным развитием сюжета, созданного Бомарше, и забавлял и восхищал зрителя. Но исполнение знаменитой арии о клевете превращалось в острый памфлет. Выразительно Шаляпин показывал, именно показывал, как зреет, растет, ширится, разрастается и в конце концов взрывается, как бомба, клевета.

Долговязая, комическая фигура с длинной шеей, длинными руками и вытянутым утиным носом вдруг вырастала и головой чуть не касалась портала сцены. Это был образ сатирический в полном смысле слова, в совершенно изменившемся облике артиста было что-то от монахов Рабле. Здесь было все: и ханжество, и подхалимство, и продажность, и комическое, и страшное. Дон Базилио «смешон и жуток, — пишет Шаляпин. — Он все может — ему только дайте денег».

Тот, кто видел Шаляпина в роли Дон Базилио, видел эту длинную тощую фигуру, с длинным утиным носом, комичную и жуткую в своем уничижении, подхалимстве, не мог вообразить, как перевоплотится актер в мрачного деспота, изувера — Филиппа II, короля Испании.

В создании этого образа Шаляпину помогло глубокое понимание живописи. Он думал об образе Филиппа II и видел перед собой портреты кисти великих испанских мастеров живописи, видел творения Веласкеса и воплотил образ испанского владыки таким, точно сошел с портрета художника — современника Филиппа.

И это не был неподвижный, статичный портрет. Актеры не раз копировали на сцене портреты исторических личностей, их позу, выражение лица, переданные кистью художника. Но стоило такому, хорошо загримированному актеру пошевелиться, — и впечатление живого образа исчезало. А Шаляпин двигался, ходил

по сцене, лицо его меняло выражение, и казалось — да, именно так должен был ходить, двигаться, поднимать тяжелый, мутный взгляд этот деспот, если бы ожил его портрет.

Каждое движение, каждый жест был живописным, пластичным, и правду писал Стасов: Шаляпин в каждом движении, повороте, создавал новые, как бы написанные гениальным художником, портреты.

Филипп II, аскет, изувер, фанатик, был одним из блестящих воплощений артиста. И интересно, что в расцвете зрелости, в апогее своего успеха, когда Шаляпин сохранял спокойствие и полную уверенность в своих силах, ощущение полного, всепокоряющего воздействия на зрителей, он испытывал тревогу перед выступлением в этих лучших своих ролях.

5 февраля 1912 года он пишет Горькому из Монте-Карло: «… на днях пел Дон Карлоса, т. е. Филиппа II Испанского, и, слава богу, хорошо…»

И в том же письме:

«В начале мая, т. е. после Миланского сезона, буду петь Мефистофеля (Бойто) и в «Grand opera» в Париже, и тоже очень волнуюсь — не знаю, как понравлюсь — ибо сам в последнее время немножко недоволен своим Мефистофелем, чувствую, что это нужно было бы переделать, да время на это не имею».

6

«Да, русский человек — самый, по-моему, удивительный, самый что ни на есть богачей, самый роскошно одаренный, даром, что по настоящую даже минуту он уподобляется прекрасному, чудно сложенному и вылепленному красавцу, но только с трудом вылезающему из ила и болота… Один Шаляпин чего стоит! Какие чудные, несравненные вещи западного творчества он исполняет со всей громадною своею гениальностью, но тут же рядом что он выносит на свет из нашего собственного творческого арсенала! Какой же иностранец, самый гениальный, способен это понять и сделать? Вот и я торжествую и праздную за нашу землю и за наших людей!»

Так писал Стасов в 1905 году в одном из своих писем Репину.

События великого значения пронеслись над Россией: «Кровавое воскресенье» — 9 января, волна всенародных демонстраций, митингов, всеобщая забастовка, московское вооруженное восстание. Наступила революция 1905 года.

Революционный подъем охватил лучшую часть русского общества, этот подъем захватил и Шаляпина. Казалось, Шаляпин оправдывает надежды, которые возлагали на него — великого русского артиста, любимца молодежи, друга Горького.

Он пел в своем концерте в Киеве вместе с народом «Дубинушку», пел «Рабочую марсельезу».

«Я пережил один из лучших дней моей жизни», — пишет в то время Шаляпин, он понял, как важно для него «уважение рабочих к человеку-артисту». «В той публике, которой я служу, это уважение не так развито».

«Дубинушку» он пел и в Большом императорском театре в Москве, вызывая овации и бурную радость на галерее и злобное шипение сановников в ложах и первых рядах партера.

Царь после этого неслыханного в истории императорских театров события с удивлением спросил своего министра двора:

— Неужели до сих пор не уволили Шаляпина?

Но уволить Шаляпина — это означало потерять главное, что привлекало в то время публику в казенные театры. Об этом откровенно докладывал министру двора Фредериксу директор императорских театров.

И напрасно черносотенная газета «Вече» вопила, обращаясь к министерству двора: «Надо отказаться от несчастной мысли вновь заключить условие с босяком Шаляпиным», и именовала знаменитого певца не иначе, как «босяцкий революционер».

Шаляпин продолжал петь «Дубинушку», и каждое подобное

выступление артиста вызывало бурные овации.

Во второй части повести «Жизнь Клима Самгина», в эпопее, которая, по мысли автора, должна была охватить сорок лет русской жизни, М. Горький нарисовал «веселый день» конституции 17 октября 1905 года. В зале большой московской гостиницы перед разношерстной, охмелевшей от вина и «конституционных» восторгов толпой, среди которой — титулованные помещики, промышленники, интеллигенция, Шаляпин поет «Дубинушку»…

Здесь, в этом зале, переполненном ликующими по случаю «дарованной» царем конституции, «Дубинушка» звучала, как вызов либеральничающим господам.

Вот как описывает этот яркий эпизод великий писатель:

«Тут Самгин услыхал, что шум рассеялся, разбежался по углам, уступив место одному мощному и грозному голосу. Углубляя тишину, точно выбросив людей из зала, опустошив его, голос этот с поразительной отчетливостью произносил знакомые слова, угрожающе раскладывая их по знакомому мотиву. Голос звучал все более мощно, вызывая отрезвляющий холодок в спине Самгина, и вдруг весь зал точно обрушился, разломились стены, приподнялся пол, и грянул единодушный разрушающий крик:

Эх, дубинушка, ухнем!

…Все стояли, глядя в угол: там возвышался большой человек и пел, покрывая нестройный рев сотни людей».

Шаляпин, сын народа, вышедший из народных низов, поет русскую народную песню, выстраданную народом. Всю боль и страдания, перенесенные его дедами и прадедами, всю жажду возмездия он сумел вложить в слова и мелодию этой песни. Это глубоко понимал его большой друг Горький.

«…Снова стало тихо, певец запел следующий куплет; казалось, что голос его стал еще более сильным и уничтожающим. Самгина пошатывало, у него дрожали ноги, судорожно сжималось горло; он ясно видел вокруг себя напряженные, ожидающие лица, и ни одно из них не казалось ему пьяным, а из угла от большого человека плыли над их головами гремящие слова:

На цар-ря, на господ
Он поднимет с р-размаху дубину!

— Э-эх, — рявкнули господа, — дубинушка, ухнем! —

Поддерживая очки, Самгин смотрел и застывал в каком-то еще не испытанном холоде. Артиста этого он видел на сцене театра в царских одеждах трагического царя Бориса, видел его безумным и страшным Олоферном… великолепно, поражающе изображал этот человек ужас безграничия власти. Видел его Самгин в концертах во фраке, — фрак казался всегда чужой одеждой, как-то принижающей эту мощную фигуру с ее лицом умного мужика.

Теперь он видел Федора Шаляпина стоящим на столе, над людьми, точно монумент. На нем простой пиджак серо-каменного цвета, и внешне артист такой же обыкновенный, домашний человек, каковы все вокруг него. Но его чудесный, красноречивый, дьявольски умный голос звучит с потрясающей силой, — таким Самгин еще никогда не слышал этот неисчерпаемый голос».

Голос этот Горький называет далее «мстительным и сокрушающим».

Великий русский писатель в этом небольшом эпизоде открыл нам тайну непреодолимого воздействия Шаляпина на его слушателей. Это было в те годы, вернее — в тот год, когда артист пел песнь народного гнева «Дубинушку».

«…Есть что-то страшное в том, что человек этот обыкновенен, как все тут, в огнях, в дыму, страшное в том, что он так прост, как все люди, и — не похож на людей. Его лицо — ужаснее всех лиц, которые он показывал на сцене театра. Он пел и вырастал. Теперь он разгримировывался до самой глубокой сути своей души, и эта суть — месть царю, господам, рычащая, беспощадная месть какого-то гигантского существа».

Таким в нашей литературе сохранился навсегда образ Шаляпина в тот год, когда он в песне отразил гнев своего народа. Никогда еще ни в прошлом, ни в будущем Шаляпин не поднимался на такую высоту, он был артистом-гражданином именно в эти дни, когда самый талант его, человека, вышедшего из низов народных, был обвинением гнусному царскому строю. Сколько подобных богатырей духа, талантов из народа загубил царский и капиталистический строй. В ту пору любовь русских людей к Шаляпину, интерес к нему, к его своеобразной личности был необыкновенно велик. И этот интерес, внимание к нему сказались в любопытной детали. В дни октября 1905 года, когда черная сотня в своей ненависти к Горькому была способна умертвить великого писателя, революционная боевая дружина охраняла Алексея Максимовича. Эти славные такие парни, по выражению Горького, очень хотели посмотреть на Шаляпина. Алексей Максимович специально писал об этом артисту. «Дубинушку» и «Рабочую Марсельезу», спетую артистом, не забыл

народ.

7

Революция 1905 года была подавлена.

В России свирепствовала дикая реакция, черносотенный террор.

Когда великий друг Шаляпина был в заключении, в Петропавловской крепости, лучшие люди Европы гневно протестовали против ареста Горького, и царское правительство принуждено было освободить писателя. Горький уезжает за границу. Он продолжает борьбу с самодержавием, голос его звучит на весь мир:

«Я знаю русский народ и не склонен преувеличивать его достоинства, но я убежден, я верю — этот народ может внести в духовную жизнь земли нечто своеобразное и глубокое, нечто важное для всех».

Для русских людей, которые жили в те времена за границей, казалось странным то неясное, отдаленное представление о России, которое имели даже образованные иностранцы. О русской музыке, русской живописи, русском театре в те времена в Париже, Лондоне, Риме и Милане знали очень немного; между тем русское искусство было поистине на высоте.

В те времена жили и плодотворно работали музыканты Скрябин, Рахманинов, Глазунов, художники Репин, Серов, Поленов, Васнецов, Врубель, Нестеров, Коровин, в театре играли Садовская, Ермолова, Комиссаржевская, Савина, Давыдов, Варламов, Южин.

Московский Художественный театр получил всеобщее признание и открыл новую страницу в золотой книге русского театра, русский балет был первым в мире, и в опере звучали голоса Шаляпина, Собинова, Неждановой.

О Мусоргском, Бородине, Римском-Корсакове широкие круги публики в Западной Европе имели очень отдаленное представление, и заслуга Шаляпина, его поразительный талант сказались в том, что русская музыка прозвучала на весь свет во всей своей красоте и выразительности.

И это не преувеличение заслуг Федора Шаляпина. Письма Шаляпина к Горькому рассказывают нам об этой замечательной творческой победе.

В 1907 году возникает переписка Горького и Шаляпина, которая, как уже сказано, длилась двадцать два года.

Только к концу переписка временами обрывается на долгие месяцы, однако письма Шаляпина к своему другу по-прежнему искренние, дружеские и теплые и по-прежнему касаются

важнейших вопросов искусства, литературы и жизни.

В письмах, написанных ярким, образным языком, в письмах, где сказывается горячность, страстность, темперамент крутой, упрямой натуры, Шаляпин рассказывает о том, как он завоевывал публику, работал для прославления русского искусства в Западной Европе и Америке.

Письма пространные, касающиеся сразу многих вопросов, всегда проникнутые одним чувством — любовью и уважением к самому дорогому человеку — Горькому.

22 июня 1909 года Шаляпин пишет Горькому из Парижа:

«Дорогой, любимый мой Алексеюшка, премного виноват я перед тобой, прости меня, окаянного… Сейчас только, можно сказать, начинаю дышать более или менее свободно, да и то как-то не верится, что освободился и могу полежать малость на солнышке… Работал без перемежки, если не считать мое у тебя пребывание в прошлом году, да плаванье на пароходах в Америки и обр. — 2 1/2 года, изнервился, изустал до того, что и голосу начинаю лишаться. Ну да теперь еще один спектакль в субб. 26-го, и кончено — поеду лечиться и отдыхать…

Ужасно мне хочется тебя видеть, и мне так жалко, что я вынужден ехать на воды, а не к тебе, как я раньше предполагал. После ужасной непроходимой пошлости, в которой купаешься каждый день, так хотелось поговорить с тобой, мой милый друг. Клянусь тебе, что у меня опускаются руки, не хочется больше работать. Пришлось дойти даже до того, что побил морду животному, одетому в модный пиджак…»

В этом письме Шаляпин упоминает о поездках в Америку. Годом раньше, из Южной Америки, Шаляпин писал одному знакомому:

«Пишу Вам, чтобы обругать заморские страны и прославить нашу матушку Россию. Чем больше таскают меня черти по свету, тем больше я вижу духовную несостоятельность и убожество иностранцев. Искусство для них — только забава… Ну их к черту и с их деньгами, и с их аплодисментами…»

«Говорят об американской свободе, — писал он в тот же год в другом письме, — не дай бог, если Россия когда-нибудь доживет до такой свободы. Там дышать можно и то только с трудом!.. Искусства там нет никакого… Филадельфия — огромный город, два с половиной миллиона жителей, но театра там нет…»

Горький отлично понимал, с каким чувством досады Шаляпин выступал перед так называемой избранной публикой, в особенности перед равнодушными к искусству миллионерами. Знаменитого русского певца слушали за океаном потому, что он был в моде, потому что имя его гремело в Европе. Много раз

Горький убеждал артиста в том, что настоящее удовлетворение придет, когда его будет слушать народ. Горький, глубоко и любовно ценивший русскую мелодию, создавший чудесный рассказ «Как сложили песню», мечтал о том, чтобы великого певца слушал народ — «песнопевец», создающий свои веселые и грустные песни.

До конца дней Горький не мог без волнения вспоминать о том, как Шаляпин пел Бориса и Грозного, особенно как Шаляпин пел народные песни, как «заводил» тихонько, вполголоса, и все затихали вокруг, понимая, что они свидетели чуда, чуда человеческого искусства.

В июне 1911 года в письме из Виши Шаляпин пишет Горькому:

«Мне очень хочется о многом поговорить с тобою; кроме того, напиши мне, есть ли у тебя на твоей новой квартире фортепьяно, и если нет, то можешь ли его приготовить к моему приезду (чтобы было хорошо настроено) — я имею большую охоту кое-чего тебе попеть».

На острове Капри, на Волге-реке, на берегу Черного моря — в Крыму, в Неаполитанском заливе звучала для Горького песня Шаляпина, именно для него, самого дорогого человека, самого чуткого слушателя и учителя.

Перечитывая письма Шаляпина к Горькому, видишь, как много значил для артиста отзыв Горького о его искусстве.

На всем протяжении их двадцатидвухлетней переписки, с 1907 по 1929 год, Шаляпин не раз зовет Горького приехать послушать его выступления в Милане, в Париже, в Монте-Карло, зовет его именно тогда, когда волнуется за успех выступления или когда переживает настоящий триумф. Он просит, убеждает, настаивает, чтобы Горький прослушал его первое выступление в «Дон Кихоте» Массне, затем в «Псковитянке», которую впервые услышит в Милане итальянская публика.

О «Борисе Годунове», опере Мусоргского, которую миланцы услышали в гастролях Шаляпина, в итальянской газете «Corrierre della Serra» писали:

«Не находя в этой музыке ни одной из тех форм, которые мы привыкли считать необходимыми для драматической оперы, мы точно заблудились среди развалин нашей эстетики, подавленные мощью искусства, которое развертывалось перед нами с необычайной силой творчества и проникновения».

Сцена с няней и царевичем Федором вызвала восторженные отзывы критика газеты «Secolo»:

«Где и когда удавалось драматической музыке перейти с большим искусством и последовательностью от комедии к

трагедии и посредством таких простых и выразительных звуков показать нам все ужасы угрызений совести».

О Шаляпине итальянская критика писала, что русский артист достиг «шекспировских высот». Его называли «вокальным трагиком».

Русский артист завоевал триумф в стране, где великолепные голоса певцов Таманьо, Мазини, Тито Руффо, Карузо, Батистини были национальной гордостью.

Горький, воздавая должное итальянским певцам, говорил, что такого, как Шаляпин, у итальянцев не было и нет. Суждение Горького о том, как пел Шаляпин, для артиста означало больше, чем рукоплескания и восторги знатоков, чем пространные статьи в мировой печати и триумф в любой столице мира.

«…Шаляпин… Великая и хорошая национальная гордость рождается в душе каждого русского, когда произносится это громкое артистическое имя!»

Эти слова Горького были высшей хвалой для Шаляпина.

Не раз в письмах к Горькому и другим Шаляпин говорит о своем многолетнем служении искусству. В письме к директору императорских театров Теляковскому он пишет: «…мое имя в искусстве заработано мною потом и кровью и всевозможными лишениями. Имя мое не раз прославило мою родину далеко за пределами ее, можно сказать всемирно…»

5 февраля 1912 года в письме к Горькому Шаляпин рассказывает о том, как он работал над «Псковитянкой», как добивался того, чтобы творение Римского-Корсакова имело успех в Милане у итальянской публики, для которой русская музыка в те времена все еще была непонятной и чуждой.

«…Мучаюсь с переводом «Псковитянки» на итальянский язык (т. е. моей роли Грозного только) — продолжаю трепетать за участь этой оперы в Милане… мечтаю также увидеть тебя в Милане, но чувствую, что эта мечта моя несбыточна и ты не выберешься».

25 марта 1912 года в другом письме к Горькому он пишет о той же «Псковитянке»:

«Сегодня вечером иду в первый раз в театр показывать «Псковитянку». Музыканты, т. е. дирижер, хормейстер и др., которые уже познакомились с музыкой, — конечно, в восторге и очень хвалят, но как-то поймет и отнесется к опере публика?.. Вот вопрос, весьма меня волнующий.

Ставить придется мне…»

И, наконец, письмо 30 марта (12 апреля) 1912 года Горькому из Милана:

«Итак, свершилось!»… говоря излюбленным приемом наших

фельетонистов, отмечающих события. «Псковитянка» вчера, 29-го русского марта, прошла с огромным успехом в театре «La Scala».

Дорогой Максимыч, милый ты мой!

Какое счастье ходило вчера в моем сердце! Подумай: пятнадцать лет тому назад, когда в Москве сам Мамонтов сомневался в успехе и не хотел ставить этой оперы, пятнадцать лет назад — кто мог предполагать, что это поистине прекрасное произведение, но трудное для удобопонимания даже для уха русской публики, будет поставлено у итальянцев и так им понравится?!! Сладкое и славное чудо!..»

Огромный успех «Псковитянки» в Милане был замечательным и счастливым событием для Шаляпина, тем более возмущали его отзывы растерянных и недоумевающих критиков, которым пришлось откликнуться на это необычайное событие — успех русской музыки в Милане.

«Старая милая Хаврония — критика ни черта не поняла…» — в раздражении пишет дальше Шаляпин. Действительно, критика, вместо того чтобы писать о достоинствах оперы, запуталась в рассуждениях о расах, и великий артист язвительно замечает по адресу критиков и говорит об их расовых теориях: «…то латинская, а то славянская — «L'Ame Slave».

Черт знает что!., как будто бы эту самую «L'Ame» можно нарядить: одну в форму титулярного советника, а другую в католическую рясу!.. Запутались черти и забыли, что душа калош не носит».

Успех «Псковитянки» был настоящей творческой победой и русского искусства и артиста.

«О своем успехе я тебе не пишу, да это, собственно, не так уж важно, главное — опера. Опера, черт возьми!.. вот в чем «собачка-то»! Хорошо пахнет русская песенка-то, ай, как хорошо, да и цвет (если так можно сказать) у нее теплый, яркий и неувядаемый…»

Некоторые судьи Шаляпина полагают, что в 1908 году творческие искания, любовь к новому, горение художника начинают ослабевать, что артист начинает интересоваться только тем репертуаром, который имеет успех за границей.

Есть в чем упрекнуть Шаляпина, но письма его к Горькому говорят о том, что ни искания, ни творческое горение артиста не ослабевали, пока он жил на родной земле и приезжал за границу как великий художник, ратовавший за русское искусство.

Он был артистом всеобъемлющего и разнообразного дарования и сумел воплотить Дон Кихота и Мефистофеля, Еремку во «Вражьей силе» и Ивана Сусанина, странника Варлаама и царя Бориса. Он пел Дон Базилио в «Севильском цирюльнике», Налаканту в «Лакме», Филиппа в «Дон Карлосе», Цунигу в

«Кармен», Тонио в «Паяцах».

Но вершины искусства Шаляпин достигал в ролях русского оперного репертуара.

Более тридцати опер было в репертуаре Шаляпина, и большей частью это были русские оперы: «Руслан и Людмила» — Фарлаф, «Аскольдова могила» — Неизвестный, «Русалка» — Мельник, «Вражья сила» — Еремка, «Евгений Онегин» — Гремин, «Борис Годунов» — Борис, Пимен, Варлаам, «Хованщина» — Досифей, «Князь Игорь» — Галицкий, Кончак, «Садко» — Варяжский гость, «Моцарт и Сальери» — Сальери, «Алеко», «Ледяной дом» — Бирон, «Иван Сусанин», «Демон», «Пиковая дама» — Томский.

Зарубежные лавры не отвлекали Шаляпина от трудов на пользу и процветание родного русского оперного искусства. Он не мог не видеть вреда гастрольной системы, которую насаждала Дирекция императорских театров. А о том, что гастролеры приносили вред, писали сведущие критики, искренне печалившиеся о судьбах русской оперы.

В доказательство приводили любопытный факт. 9 января 1904 года в Большом театре дали в первый раз новую оперу Аренского «Наль и Дамаянти». Аренский при постановке своей оперы поставил условие, чтобы ни Шаляпин, ни Собинов в его опере не участвовали, так как эти артисты, спев раз или два, уезжают или просто передают свои партии слабым дублерам, и публика перестает ходить на следующие представления.

Шаляпин мечтал об оперном спектакле, который сам по себе был бы замечательным событием в искусстве, мечтал о том, чего достиг в постановке «Ивана Сусанина» Рахманинов, он видел себя не только исполнителем-гастролером, но и художественным руководителем, постановщиком и музыкальным руководителем в оперном спектакле.

15 ноября 1911 года Шаляпин пишет Горькому: «…искренно любя Мусоргского, желая осуществить дорогую для меня Хованщину в более или менее надлежащей постановке, — взялся добровольно за этот огромный труд, и, кажется, добился хороших результатов, — сейчас опера прошла уже четыре раза и, несмотря на великую легкомысленность «большой» петерб. публики, нравится всем… я, конечно, весьма счастлив за Хованщину. Она идет недурно, артисты и хористы сделали все, что они могут сделать, и это, конечно, великая награда мне за все мои труды, а трудов было так много, что я не находил времени, чтобы побриться…»

Можно предположить, что исключительное дарование Шаляпина позволяло ему легко достигать замечательных успехов.

Далее расскажем о том, что это был не только редкостный талант, но и великий труженик. Казалось, многое давалось ему легко: «Гуляет, покуривает, чего-то напевает под нос, придет домой, поглядит в ноты, присядет к фортепьяно, а потом споет романс, да так, что у всех слезы на глазах, никто до него так не пел…» На самом деле он не переставал учиться, узнавать новое, чего не знал:

— Учусь у тех, кто умней меня, много спрашиваю…

К «Хованщине» Шаляпин готовился особенно долго и серьезно.

«Как искренно жалею я, что тебя не было здесь, — пишет он в том же письме Горькому, — какая это удивительная вещь и какой был у нас в театре праздник — я видел, как не один десяток участвующих на сцене плакали, а я, я и до сих пор не могу еще равнодушно петь эту оперу, — Боже мой, сколько там народушки есть, сколько там правды, несмотря на отсутствие может быть исторически точной правды и некоторой запутанности в либретто…»

Мусоргского Шаляпин любил до самозабвения, преклонялся перед ним и работал над его произведениями с огромным увлечением и страстью, и когда он писал, что его личный успех для него не главное, а главное — Мусоргский, это была правда. В том же письме он писал Горькому:

«Ты, конечно, знаешь, что Мусоргский затевал нечто огромное, но, во-1-х, его недуг, а во-2-х, и смерть помешали ему осуществить то, что задумал он и Влад. Вас. Стасов. Экая жаль! Какие удивительные народные семена растил этот удивительный Мусоргский и какие гады всю жизнь вертелись в его вертограде и мешали растить ему народное семечко…»

Шаляпин рассказывает о том, как он и артисты Мариинского театра пожелали почтить память Мусоргского, Стасова и Римского-Корсакова, этих замечательных людей русского искусства, и что из этого вышло:

«На генеральной репетиции я сказал нашей труппе несколько слов и предложил отслужить панихиду по Стасове, Мусорг. и Римск. — Корсакове. Все на это согласились с удовольствием, и мы отправились в Каз. (Казанский. — *Л. Н.*) собор, чтобы эту панихиду отпеть, — но хозяин собора, какой-то настоятель, петь нам не позволил… черт его знает почему — просто из каприза, да и меня духовные что-то недолюбливают. Так мы и остались с носом…»

Шаляпин весь отдается постановке «Хованщины». Он был душой этого спектакля, хотя исполнял в нем только сравнительно небольшую партию Досифея.

Досифей ненадолго появляется на сцене, но образ фанатичного, одержимого приверженца «старой веры» чрезвычайно значителен для постановки, которую Шаляпин осуществил как режиссер.

С этим образом связаны интереснейшие страницы истории Руси.

В 1862 году был опубликован исторический документ, можно сказать — подлинное художественное литературное произведение допетровской Руси, «Житие Аввакума», одного из столпов «старой веры». В 1875 году были опубликованы послания Аввакума.

«Житие» и послания были написаны Аввакумом не в обычном для того времени ханжеском тоне поучений. Это были страстные полемические призывы к сопротивлению «никонианам», это было жизнеописание самого Аввакума, его страданий, его упорства. В «Житии» есть и характерные бытовые черты эпохи царя Алексея Михайловича. Разумеется, Мусоргский не мог пройти мимо этого выдающегося документа, собирая и изучая материалы для «Хованщины», располагая драгоценными архивами Публичной библиотеки, которые ему открыл Стасов.

«Перечитываю Соловьева, знакомлюсь с той эпохой, как знакомился с зарождением «Смутного времени», — писал Стасову Мусоргский, — история — моя ночная подруга, я упиваюсь этим и наслаждаюсь, несмотря на истому и пасмурное утро на службе…»

«Я купаюсь в водах «Хованщины», заря занимается, начинают видеться предметы, подчас и очертания — это хорошо… Какие-то новые, нетронутые в искусстве характеры воздвигаются…»

Такой новый в русском оперном искусстве характер и Досифей. Мусоргский старается в музыке передать его язык, несокрушимый дух в призывах-проповедях пастве.

«…гордыней обуянные, мамоне и аспиду послушные, предел вам положен от века — его же вы не прейдете; и сгибнете в позоре и бесславии. А души смиренные, вами гонимые, спасутся в обителях божьих голодные и сирые…»

«Это чернушки» (то есть черновики), — поясняет Стасову Мусоргский.

«…Собираю отовсюду мед, чтобы соты вышли вкуснее и посдобнее, ведь опять-таки народная драма».

Стасов горит нетерпением познакомиться с каждой написанной сценой. Работа над «Хованщиной» продолжается, вместе с тем Мусоргский продолжает собирать «мед» отовсюду: слушает старинные песни в исполнении артиста Горбунова и у старых дьячков. Нашел, как он выражается, некоего «путного попа», у которого слушал старинные песнопения. Ему был нужен

мотив для «купельного канта при самосожжении».

О создании «Хованщины» Шаляпину рассказывал Стасов, рассказывал о замыслах Мусоргского, рисовал образ Досифея — «этого могучего русского Магомета, этого фанатика, этого обличителя, этого Савонаролы, этого Ивана Предтечи, кричащего: «Покайтесь, время пришло!» и вместе кующего мечи во мраке на погибель всему новому и во спасенье любимого и идеально понимаемого старого».

Стасов был драгоценным советчиком для Шаляпина, так же как и для Мусоргского, когда убеждал его показать силу народного духа.

Вчитываясь в «Житие Аввакума», Шаляпин понял одержимость, «огнепальный» дух Досифея. Эпизод самосожжения на сцене воскрешал в памяти проповедь Аввакума:

«А в огне том здесь не большее время терпеть — аки оком мигнуть, так душа и выступит!.. Боишься пещи той? Дерзай, плюнь на нея, небось! До пещи той страх — от, а егда в нея вошел, тогда и забыл вся…»

В Досифее Шаляпина была кротость, но кротость его страшнее ярости, благость его фанатизма поистине ужасна. Это тлеющая свечечка, которой он поджигает костер, где сгорят его единоверцы. Спокойствие, величие, с которым он сам восходит на костер, — можно ли было воспроизвести эту картину из тьмы веков правдивее и убедительнее.

Все, чем обладал артист: мягкость, сила его голоса, музыкальность, пластичность, точная, выразительная мимика — все было отдано для того, чтобы создать живой образ, живой характер человека, от которого нас отделяли столетия. Это было согласное, гармоничное сочетание мысли, слова, музыки, жеста и мимики. В образе Досифея у Шаляпина запечатлелась мощь народного духа, когда человек ради «правды», как ее понимал Досифей и ревнители старой веры, жертвовал своей жизнью и жизнью своих единомышленников.

На репетициях Шаляпин объяснял певцам каждый образ. Современники рассказывали, как Шаляпин показывал певице Збруевой, исполнявшей роль Марфы, интонацию в дуэте с Хованским:

Словно свечи божии мы с тобой затеплимся,
Окрест братья во пламени и дыму, в огне души носятся…

Он так говорил о Марфе: «…Марфа — одна из тех изумительных, свежих по глубине натур… для выраженья которых нужен гений Мусоргского. В душе Марфы неистовствует

земная любовь, страсть, горячий грех, жгучая ревность, религиозный фанатизм, экстаз… И каким-то жутким полукругом все эти противоположности сходятся над пламенем костра. Если же внутренние чувства Марфы через ее песню не просочатся, то никакой Марфы не получится. Будет просто более или менее полная дама, более или менее хорошо или плохо поющая какие-то никому не нужные слова».

И он сумел вызвать в певице эти сложные внутренние чувства и получил высокое удовлетворение как артист и режиссер-постановщик.

Не легко было Шаляпину добиться постановки «Хованщины» в императорском Мариинском театре.

«Они смилостивились» — так начинается статья в журнале «Театр и искусство». И дальше:

«Почти три десятка лет шедевр Мусоргского мирно почивал на полках дирекции. Он был забракован и осужден на забвение… Обрисовка Досифея принадлежит к самым блестящим характеристикам, какие знает оперная литература». Это был ответ тем, кто удивлялся, почему Шаляпин выступил в сравнительно небольшой оперной партии.

«В Досифее прямо гениален Шаляпин. Его грим — художественное произведение, не уступающее образцам Васнецова, Нестерова…»

Восхищались каждым движением, походкой, интонациями…

И только продажная суворинская газета, обиженная за недостаточно почтительное толкование истории, возопила: «Где художественно-прекрасное, что манит к себе своею вечной красотой? Его нет в «Хованщине».

Два года спустя «Хованщина» шла в Париже. Скрепя сердце Шаляпин должен был согласиться на купюры: была выпущена сцена гадания Марфы, знаменитая ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» и казнь стрельцов. Все это для того, чтобы оперу кончить в половине двенадцатого ночи и устроить большой антракт для фешенебельной парижской публики, желавшей на других поглядеть и себя показать. Шаляпин имел обычный успех, но, должно быть, он понимал, чего стоит публика премьеры Большой оперы в Париже.

8

Искусство Шаляпина — оперного певца, гениального исполнителя русского и иностранного оперного репертуара — признано и оценено по справедливости. Но Шаляпин был не только оперным артистом, он был велик и на концертной эстраде, он был прославлен как камерный певец, его искусство в концерте потрясало, восхищало слушателей.

Шаляпин поет известный романс Рубинштейна на слова Тургенева «Перед воеводой молча он стоит…»

В романсе острый драматический сюжет: поймали и заковали в цепи атамана разбойников, буйную головушку. Воевода ведет допрос с пристрастием, не отказывает себе в радости отвести душу, потешиться над пленником.

Артист мог потерять чувство меры, увлечься эффектным мелодраматическим сюжетом, как говорится, «переиграть», или блеснуть вокальными способностями, пленять слушателей только голосовыми данными.

Шаляпин изумил всех психологической чуткостью, осмысленностью фразировки, он пел с тонким чувством эпохи, чувством жанра русской баллады, поражая выразительностью каждого жеста.

Не то, чтобы он иллюстрировал мимикой или жестами смысл каждой фразы, — еле заметным движением бровей, поворотом головы, одной интонацией он рисовал разбойника и воеводу, трагическую их встречу — поединок сильного со слабым. И каким победным торжеством звучал его голос, как горел его взгляд, когда он наносил удар в самое сердце воеводы:

…целовался сладко да с твоей женой!

Эта борьба характеров, победа пленника над победителем воеводой в исполнении Шаляпина поднималась до высот настоящей трагедии.

Романс Даргомыжского «Старый капрал» был одним из любимых романсов Шаляпина. И в зрелые годы и на склоне лет он пел его вдохновенно, трогательно и благородно.

Это песня на слова Беранже, песня о тяжелой участи наполеоновского ветерана, расстрелянного за то, что оскорбил безусого молодчика-офицера эпохи Реставрации. Шаляпин с романтической проникновенностью создавал скорбный образ старого солдата-«ворчуна», кровью своей помогавшего завоевать

славу Наполеону. И как грозно и торжественно звучал ритм солдатского марша, последнего марша солдата к месту казни.

И не только мелодия романса, исполненная чудесным голосом, действовала на слушателей. Прелесть исполнения артиста была в том, что Шаляпин заставлял слушателей и зрителей мыслить, проникаться самыми высокими и благородными чувствами.

В этом была благородная сущность его редкого дара.

Можно себе представить, как приняли артиста. Время было темное и суровое, время Плеве и Победоносцева, и искусство для многих людей было и забвением, и надеждой, и в то же время верой в силы народные.

Но выше всего, выше русской баллады Тургенева и песни Беранже, как всегда у Шаляпина, была русская песня, народная песня «Не велят Маше за реченьку ходить…» Эта песня на всю жизнь сохранилась в его репертуаре. Пел он ее без аккомпанемента, один только его голос, «инструментальный голос» звучал в мертвой тишине, и зрители замирали, когда плыла над залом эта печальная жалоба, песнь души, поэма о неразделенной любви…

«Песня без внутренней жизни никого не взволнует», — пишет Шаляпин, и каждую песню он наполнял этой внутренней жизнью: пел ли он о девушке, которую поцеловал всадник-офицер, он вызывал в своем воображении пейзаж, русскую деревню, девушку у ворот, и эта картина, возникающая перед ним, наполняла живыми чувствами песню «Помню, я еще молодушкой была…».

Один из современников и добрых знакомых Шаляпина записал в своих воспоминаниях импровизированный концерт артиста в усадьбе «Утешное», где слушателями Шаляпина были крестьяне, батраки, крестьянские девушки. Сенокос был в полном разгаре. Наступил вечер, и усталые после трудового дня люди собрались на площадке близ дома. Шаляпин охотно пел косарям, пел и «Не велят Маше за реченьку ходить». Его слушали с первого мгновенья в глубокой тишине, изредка только вздыхали женщины, вытирая глаза платком. Не было человека, который не ощущал бы красоты и правды русской песни, да еще в исполнении Шаляпина.

В рассказе Тургенева «Певцы» показано искусство слушать песню, искусство, которое так понимал и ценил Шаляпин.

«Молчаливое и страстное участье» слушателей, всеобщее томление и вдруг молчание, когда никто не шевелится, все ждут, не будет ли певец петь еще, — все это вдохновляло, окрыляло певца, и это Шаляпин ощущал только на родине, у самых простых и, казалось, грубоватых людей.

Кстати, о том же чудеснейшем рассказе, одном из лучших у Тургенева, «Певцы».

Один из участников состязания, певец Яков, — удалой фабричный малый: «большие, беспокойные серые глаза, прямой нос с тонкими, подвижными ноздрями, белый покатый лоб с закинутыми назад светлорусыми кудрями, крупные, но красивые, выразительные губы — все его лицо изобличало человека впечатлительного и страстного», — так описывает Тургенев Якова.

Каждый раз, когда перечитываешь «Певцов», встают перед тобой светлые, беспокойные глаза, большие подвижные ноздри, крупные, красивые черты лица Шаляпина и, наконец, та «тревожная, внезапная лихорадка, которая так знакома людям, говорящим или поющим перед собранием», о которой пишет Тургенев.

Наконец, описание голоса Якова в том же рассказе «Певцы»: «…в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем, и так и хватала вас за сердце…» Этот голос дрожал, «но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся».

Великое народное искусство, которое приметил Тургенев в простом фабричном малом, получило блистательное завершение в сыне крестьянина — великом русском певце Шаляпине.

Уже знаменитый, известный всему миру артист, Шаляпин порой говорил:

— Я по паспорту крестьянский сын, — меня могут в волостном выпороть…

Отчасти это было кокетство, но правда была в том, что, по законам Российской империи, крестьян, то есть податное сословие, пороли в волости, — и кому, как не Шаляпину, это было известно. Кто, как не он, знал, что в его неслыханной судьбе есть нечто от случайности: «Не зайди к нам певчие, с которыми я убежал из дому, — никогда бы не пел».

Он постиг тайну искусства, которую не в силах были открыть многие одаренные певцы, — искусство пения-рассказа. Мелодия возникала как бы непроизвольно, получалось полное слияние слова и музыки, о котором мечтали великие наши композиторы.

Не странно ли, что некоторые любители «вокала» до сих пор пренебрегают словом, разбивая слова на слоги, порой уничтожают этим самым смысл слов. Великие русские композиторы и певцы понимали, что основа песни — речь

человеческая. И это идет от истоков истинно народного искусства.

Перечитаем «В людях» Горького ту главу, где рассказано, как поет маленький, тощий шорник Клещов, «человек мятый, жеваный», в трактире на Ямской улице. Как Клещов заводит скороговоркой, «тихим, но всепобеждающим тенорком»:

— Эх, уж как пал туман на поле чистое,
Да призакрыл туман дороги дальние…

Этот «маленький, но — неутомимый» голос, как чудесно сказано у Горького, «прошивал глухой, о́темный гомон трактира серебряной струной, грустные слова, стоны и выкрики побеждали всех людей, — даже пьяные становились удивленно серьезны, молча смотрели в столы перед собою…»

Интересно, что трактирщик по-своему, и в общем верно, объясняет тайну воздействия Клещова на слушателей:

«…Хоша ты не столь поешь, сколько рассказываешь, однако — мастер, что и говорить!..»

«Спеть всякий может, у кого голос есть, а показать, какова душа в песне, — это только мне дано!» — отвечает Клещов.

О чем же «рассказывает» Клещов в песне? О том, что видит, а видит он горести «бедной человечьей жизни», и вместе с ним эти горести видят все, даже люди во хмелю, побежденные его песней.

Только такая песня может захватить слушателя, тронуть его до глубины души. Только песня-рассказ.

Звучность и красота голоса, музыкальность — этим обладали многие превосходные певцы, но ни один из них не достигал силы мысли, выразительности песни-рассказа как достигал этого Шаляпин.

Шаляпин, для того чтобы похвалить певца, нашел слово, которое он даже написал на портрете, подаренном одному артисту. Слово это — «сказитель». Певец-сказитель — таким он хотел быть и таким он был.

Он русский самородок — долго еще оставался человеком из народа, и когда говорил, что учится петь у народа, это была чистая правда.

Когда его увлекала какая-нибудь значительная мысль или когда он слушал музыку, его лицо принимало сосредоточенное выражение, которое можно было порой видеть у мастерового дореволюционных лет, старающегося своим умом, смекалкой постичь секрет хитрого механизма, придуманного заморским механиком. Это было лицо простого русского человека; на Волге мы встречали такие лица у молодых, недавно работающих на

заводах рабочих, и просто изумительно было, до чего могло преображаться это лицо и являться то в образе Дон Кихота, то в образе царя Бориса, то в образе злого духа — Мефистофеля. Но вот снят грим, и после спектакля в хорошем настроении, среди приятных ему людей Шаляпин начинает вполголоса «Лучинушку»… Действительно, он учился у народа. У плотовщиков на плотах, у рыбаков на тонях, у странствующих людей на пристанях он слыхал эту терзающую душу грусть старой русской песни, ее удаль, ее безграничную ширь, и пока он жил на родной земле, эта песня была у него на слуху, звучала в его душе; когда же перестал жить на родной земле, перестал слышать народ, из которого вышел, — наступил закат, началось угасание гения, которым наградили Шаляпина природа, родная земля и народ…

Он мог уезжать из России на долгие месяцы, пересекать океаны, петь миллионерам-скотоводам в Аргентине и сверхмиллионерам в Чикаго, в Милане и в Парижской опере, но он всегда возвращался на родину, опять слышал русскую речь, видел русские пейзажи — и оставался прежним Шаляпиным — гениальным русским артистом. Оставив родину, он жил тем, что ему дали родная земля и народ.

9

Впервые в жизни я услышал Шаляпина в Тифлисе в 1910 году. Он дал тогда единственный концерт в здании театра, который носит теперь имя Руставели. Перед этим концертом повторилось все, что бывало перед выступлениями Шаляпина: ажиотаж театральных барышников, городовые у театральной кассы и молодежь, сутки простоявшая на улице, чтобы получить билет. В театре был «весь Тифлис» — военные, чиновники, богатейшие люди города, а в райке, на галерее — учащаяся молодежь.

Шаляпина встретил ровный, не очень сильный, но длительный гул аплодисментов. Он ждал, пока это кончится. Он стоял, слегка раздвинув ноги, откинув голову. В руке у него был маленький лорнет, в другой — развернутый лист — ноты. Он начал с «Вакхической песни» Пушкина:

Что смолкнул веселия глас?
Раздайтесь, вакхальны припевы!

О том, как пел Шаляпин, трудно писать, особенно трудно после всего того, что было написано о нем. Все же люди молодого поколения спрашивают у нас: что же это было за явление, почему этот человек — гордость русского, гордость всемирного искусства? Конечно, пластинки, граммофонная запись дают некоторое представление о том, как пел Шаляпин. Но даже превосходная цветная фотография не дает точного представления о всей прелести пейзажа. И разве вся тайна шаляпинского искусства только в его голосе, в неповторимой красоте тембра?

Еще до того, как вы слышали его голос, Шаляпин как бы гипнотизировал вас, своего зрителя-слушателя. Все вокруг забывалось, вы были там, на сцене, в общении с этим поразительным существом, созданным природой для того, чтобы быть великим артистом. Затем начинал звучать голос, всепокоряющий тембр небывалой чистоты, звучало слово и открывалась новая тайна шаляпинского искусства — мысль, высокая мудрость, которую он вкладывал в каждую пропетую им фразу, в каждое слово. Пушкинский стих, мысль Пушкина нельзя передать иначе, чем передавал их великий артист. И это особенно ощущалось в исполнении «Пророка».

Вдохновение и сила пушкинского стиха, торжественная мелодия летели из уст артиста, потрясая театр. Он произносил,

пел слова: «И шестикрылый серафим на перепутьи мне явился», и лицо его озарялось вдохновенным сиянием, и глаза открывались широко, точно они видели шестикрылого серафима. Он пел:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный, и лукавый…

Слово «вырвал» у него звучало, почти как крик, с потрясающей силой, холод пробегал по телу. Затем наступал торжественный финал благословения:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Повисала широкая звенящая, металлическая нота и вдруг неожиданно обрывалась, — наступала мертвая тишина, затем обвал, грохот рукоплесканий, и гипноз кончался.

Порой мы говорим о концерте или спектакле: «Мы испытали чувство высокого удовлетворения». Не этими словами можно было передать впечатления от концерта Шаляпина. Что бы ни пел Шаляпин, все вызывало в нас умиление, изумление перед чудесным его даром, перед чудом искусства. И действительно, это было чудо. Вспомните, это был Шаляпин в расцвете таланта, в расцвете зрелых творческих сил и абсолютного владычества над слушающими его, кто бы они ни были. Мы знаем, что народ, как тогда выражались — «простолюдины», слушал его с большим наслаждением, чем знатоки, сидевшие в первых рядах партера.

В 1910 году в Тифлисе Шаляпин был, как говорится, в великолепной форме, и сейчас, закрыв глаза, я живо представляю себе эту богатырскую фигуру на сцене, соразмерное богатырское сложение, округлую мягкость его лица. Взгляд то огневой и яростный, то открытый и ясный, то лукавый и томный, — точно разные люди пели «Менестреля» и «Блоху» или «Персидскую песню» Рубинштейна с ее жаркой истомой и сладчайшими пианиссимо.

Вероятно, в этот вечер Шаляпин был в хорошем расположении, он сам радовался своему успеху, его радовал темперамент тифлисской публики. Случалось мне слушать его в Петрограде, в Москве, но, мне кажется, ничего равного успеху в Тифлисе я не видел. Это не был обычный «шаляпинский» успех,

обыкновенный концерт. В Тифлисе все было необыкновенно, никогда не приходилось слышать, чтобы Шаляпин так много пел, как в тот давно ушедший в прошлое вечер, и успех все возрастал, и был нескончаемым. Шаляпина не отпускали со сцены, и он схитрил — стал декламировать стихи. Читал он «Кузнеца» Скитальца, читал не лучше драматических артистов, и только в самом конце стихотворения: «…и в железные сердца — бей!» в слове «бей» прозвучала металлическая нота шаляпинской силы и вызвала бурю восторга.

Впрочем, здесь было не только восхищение мастерством артиста, — это было эхо революционных бурь 1905 года. Была пора реакции: все, что говорило молодежи о ненависти к «железным сердцам», вызывало возбуждение и подъем революционных чувств. Шаляпин пел «Два гренадера»; в последнем куплете, в аккомпанементе к этой балладе на слова Гейне, явственно слышится мелодия «Марсельезы».

Шаляпин пел этот куплет с возрастающей силой, страстью и вдохновением:

Знамена победно шумят…

И молодежь в райке сердцем чувствовала, что цвет этих знамен в понимании Шаляпина красный, и заставила артиста бисировать, хотя по смыслу песни знамена были трехцветные, с наполеоновскими орлами…

Мы долго не уходили из театрального зала, потом погасили свет, и пришлось уйти. Ночь была холодная, дул ветер, но не хотелось возвращаться домой после этого праздника.

Позднее мы видели Шаляпина в опере, но впечатления концерта не потускнели, хотя в концерте не было световых эффектов, декораций, оркестра, грима, костюмов, не было шаляпинских пластичных движений вдоль сцены и в глубь ее.

На подмостках стоял человек во фраке, с нотным листом в руках. Иногда он чуть выдвигался вперед. Сначала было непонятно, почему артист как бы связывает себя, почему он почти избегает жестикуляций, знаменитого шаляпинского жеста, взмаха руки, движения пальцев. Потом нас потрясала эта строгая классичность исполнения, мы начинали понимать, что Шаляпин в концерте — это одно, Шаляпин в опере — другое. Шаляпин, поющий романс на пушкинские слова, — одно, Шаляпин, поющий шуточную песню, — другое. Лицо его всегда было необычайно выразительным, трагическая или мечтательная улыбка возникала и исчезала на лице, когда этого требовал смысл песни или романса. И при этом чудесная свобода и уверенность во владении

голосом, ни малейшего напряжения в самых трудных и сложных пассажах Кажется, с этим голосом можно было сравнить только виолончель в руках великого мастера — Пабло Казальс или Вержбиловича. Слово, музыка и жест гармонически сливались, раскрывая всю силу искусства, удивляя и восхищая.

В эти минуты мы переживали глубоко волнующее чувство, которое возникает далеко не каждый раз в театре. Оно возникает только в том случае, когда на сцене появляется гениальный артист-художник, когда он вместе со всеми участвующими в спектакле, воодушевленными его присутствием, творит на сцене своего рода праздник искусства. Именно это ощущение праздника искусства испытывали мы в зрительном зале, когда выступал Шаляпин. Все как бы озарялось его появлением, все говорило о том, что на сцене происходит нечто необыкновенное, неповторимое, незабываемое. Вот что означало присутствие на сцене этого гениального артиста-певца.

Такое же чувство было у нас и в Москве, когда в симфоническом концерте оркестра Большого театра медленно проходил, пробираясь к роялю, высокий сутулый человек во фраке, с сосредоточенным, угрюмым взглядом и усталым лицом. И в великолепном театральном зале, наполняя его до краев, звучали первые аккорды концерта Листа в исполнении современника Шаляпина — Рахманинова.

Одно из величайших чудес нашего времени — звукозапись и радио.

Когда в тишине ночи зажигается зеленый зрачок радиоприемника и падают первые гроздья звуков, полновесных, торжественных, исполненных глубокой мысли и чувства, когда звуки льются, прорезая всю сложную, многозвучную ткань оркестра, мы говорим про себя; «Рахманинов…» И радуемся тому, что для нас сохранился не только Рахманинов-композитор, но и Рахманинов-исполнитель, величайший из пианистов нашего времени.

Ни у одного из современных пианистов не было такой абсолютной силы звука, полновесного, сочного и глубоко содержательного. Временами нам казалось, что мы слышим не рояль, отлично знакомый всем инструмент, нет, в зале звучало нечто совсем другое, как будто звуки исторгались не прикосновением пальцев к клавишам, а какими-то заклинательными движениями рук этого внешне спокойного, почти неподвижного человека со строгим и усталым лицом.

Это было благороднейшее сочетание совершеннейшей техники пианизма и темперамента, стремительности, силы, трогательного лирического чувства, нежной печали об ушедших

прекрасных юных днях…

Кто-то из музыкальных критиков писал, что Рахманинов — чародей звука с сверхчеловеческими, как у Франца Листа, руками и такой же демонической сверхчеловеческой энергией. Теперь нам кажется непостижимым, как мог этот человек, не утратив ни капли этой сверхчеловеческой энергии и страстности исполнения, в один вечер исполнять три фортепианных концерта: концерт Листа, знаменитый концерт Чайковского и свой Третий концерт.

И потом, опустив руки и чуть повернув голову, поглядев в неистовствующий от восторга зал, снова повернуться к клавишам и сыграть свои прелюдии, потом, конечно, «Полишинеля» и ослепительную, чуть наивную итальянскую польку.

Да, это был пианист сверхчеловеческой силы и энергии, Франц Лист нашего времени, «но только с русскою душой…»

В его игре была почти гипнотическая сила воздействия, непостижимая власть над слушателями, власть, увлекающая в мир благородных и высоких мыслей и чувств. Все в этой игре было прозрачно стройно, хрустально чисто, с каждым мгновением отлетало от нас суетное, мелкое, недостойное, и душой овладевало высокое стремление к подвигу, доблести и правде.

Не было в этом гениальном художнике наигранного экстаза ложного вдохновения, которым порой обманывают слушателя мировые виртуозы. Это было рахманиновское вдохновение, созерцательное светлое раздумье, из которого рождалась музыка, нечто неповторимое, мудрое, мужественное, потрясающее до глубины души.

Не было в Рахманинове ни намека на расслабляющую чувствительность, сладость, не было и сухой сдержанности, которую некоторые исполнители выдают за академический стиль исполнения.

Некоторые зарубежные критики восхищались ритмом Рахманинова, слишком «строгим», как они говорили, для славянина.

Действительно неисчерпаема и неповторима была мужественная сила исполнения Рахманинова, постепенное нарастание ее, которое, казалось, не имеет предела, этот стремительный всесокрушающий полет, и вдруг он разрешался нежно, мечтательно и величаво.

Это был мастер совершеннейшей формы и светлой мысли — вершина творчества, к которой должен стремиться каждый художник.

Рояль, когда к нему прикасался Рахманинов, звучал выразительно, тепло и страстно, как человеческий голос. А голос Шаляпина можно было сравнить с великолепным драгоценным

инструментом, который дается мастеру однажды в столетие.

Теперь нет в живых ни Шаляпина, ни Рахманинова, но чувство гордости наполняет нас при мысли, что десятилетия нашего века фортепьянное и оперное искусство мира озарялось созвездием двух имен — Шаляпина и Рахманинова.

Они были связаны благородной дружбой, творческой дружбой. Рахманинов посвятил Шаляпину романсы на слова Тютчева «Ты знал его» и на слова Фета «Оброчник».

«Великолепный музыкант, он особенно поощрял меня заниматься Мусоргским и Римским-Корсаковым. Он вообще старался музыкально воспитать меня…» — писал Шаляпин о Рахманинове. Позднее он так отзывался о своем талантливейшем друге: «С Рахманиновым за дирижерским пультом певец может быть совершенно спокоен. Дух произведения будет проявлен им с таким совершенством, а если нужно задержание или пауза, то будет это нота в ноту. Когда Рахманинов сидит за фортепьяно и аккомпанирует, то приходится говорить:

«Не я пою, а мы поем».

Не всегда Шаляпин выбирал для своих концертов достойные его дарования произведения. Журнал «Музыкальный современник», называя Шаляпина «идеальным камерным певцом», упрекал его в том, что он выступает со смешанным репертуаром.

Думается, что автор был прав, когда писал:

«Иногда исполнение является побудителем к творчеству. Шаляпин мог бы вокруг своего исполнительского таланта сосредоточить новую драгоценную вокальную литературу (не такие «посвящения», какие ему сейчас делаются). Неужели этого не случится? Неужели Шаляпин не отдаст своего исполнительского гения — истинной конгениальной себе музыке, обессмертив себя в ней и в качестве исполнителя и в качестве вдохновителя. Мы вправе требовать этого от Шаляпина. Гений обязывает».

Это справедливое требование, к сожалению, не принял во внимание Шаляпин. Действительно, в его репертуаре были романсы, не выдерживающие никакого сравнения с гениальными творениями Глинки, Даргомыжского, Мусоргского. Но он своим проникновенным исполнением, правдивостью в каждой интонации мог вдохнуть жизнь в посредственное произведение, пробудить глубокие мысли у слушателя, сочувствие к обиженным и угнетенным. Он пел романс «Три дороги», романс «Как король шел на войну» — произведения в музыкальном отношении не выдающиеся. Но когда он, «сказитель», горестно повествовал о судьбе батрака в романсе «Три дороги», не было человека в зале,

который равнодушно внимал бы этим словам:

…на одном пути
целый век идти
за сохою по чужому полю…

Романс Кенемана «Как король шел на войну» в исполнении Шаляпина удостоился даже высокой чести. Произошло это так. В Париже, в Большой опере существует архив-склеп, в котором каждые пять лет замуровывают на вечное хранение пластинки с записью голоса известных певцов. В этом склепе сохраняются пластинки с записью Батистини, Тито Руффо, Пати, Мельба, Тетрацини. Обряд замурования происходит при торжественной обстановке, в присутствии артистов, хора и оркестра. Шаляпин был первым из русских артистов, удостоенных этой чести. Его известили, что пластинка с записью романса «Как король шел на войну» в его исполнении будет сохраняться в архиве на «память потомству». При этой церемонии присутствовали многие парижские артисты — почитатели Шаляпина.

В концертах знаменитостей серьезная публика появлялась редко. Чаще их посещала нарядная и несерьезная — публика. Даже этих слушателей Шаляпин заставлял быть серьезными, когда пел. Но настоящий успех он имел у тех, кто сидел на галерее, кто, простояв две ночи на морозе, получал, наконец, билет, иногда отказав себе в самом необходимом. Настоящий успех он имел после революции, когда его услышал народ — рабочие, красноармейцы, матросы. Они-то всем сердцем воспринимали «Забытого» Мусоргского и особенно «Титулярного советника» Даргомыжского и «Блоху» Мусоргского.

Все радостные дары природы были соединены в этом человеке: редкая музыкальность, абсолютный слух; стоило ему проглядеть романс — и он уже знал его; он слышал весь оркестр, слышал, как «фальшивит фагот или флейта», и при этом у него было редчайшее чувство меры, еле заметной грани, за которой уже начиналась безвкусица и даже пошлость. И до Шаляпина пели романсы и песни его репертуара, и до Шаляпина пели: «Он был титулярный советник», пели:

И в винном тумане носилась
Пред ним генеральская дочь…

Но когда Шаляпин как бы заплетающимся языком, чуть-чуть

покачивая головой, с замутившимся взглядом пел: «… генеральская дочь…» — смех умиления и восторг перед даром артиста пробегали по рядам, потому что все видели комичного и в то же время трагичного в своем горе пьяненького чиновника.

Вот этот трагизм, пропасть, отделявшую несчастного чиновника от генеральской дочери, комичную и вместе с тем трагическую историю его неудачного объяснения в любви Шаляпин показывал с тончайшим чувством меры, на грани смешного и трагического. Не будь этого «чуть-чуть» трагического, был бы просто забавляющий слушателя романс.

«В искусстве «чуть-чуть» — всё», — говорил Шаляпин, перефразируя известные слова Толстого.

И высокое чувство юмора было у Шаляпина. Тонкая ирония или простодушная шутка — тем и другим он превосходно владел. Он любил петь «Воротился, ночью мельник» на слова Пушкина, и когда пел, преображался то в сварливую мельничиху, то в простодушно изумленного мельника, увидевшего на ведрах медные шпоры… Но, бывало, Шаляпин пел эту шутливую песенку так, что, казалось, будто мельник зло подшучивает над супругой, и кто знает, чем это все кончится.

До этих шуточных песен Шаляпин пел грустную балладу «Как король шел на войну» на слова Конопницкой. Пел о горькой участи бедного Стаха, который шел на войну за короля и лег в могилу, а ветер по-прежнему пел песни в кустах «и шумел, летя дубравами, колокольцами лиловыми…» Такая печаль была в голосе певца, чуть слышно и долго звучавшем в мертвой тишине. Затем — контраст — этот же голос звучал, как торжественный перезвон колоколов:

А король стезей кровавою
Возвращается со славою…

В таком вдохновенном исполнении мысль стихотворения Конопницкой, ее идея потрясала слушателей, и даже ценители «чистого и высокого искусства», противники всякой «тенденции», украдкой смахивали слезы.

Кто мог сравниться с Шаляпиным, когда он пел «Блоху» Мусоргского? Эта язвительнейшая сатира на королей и вельмож, про блоху, достигшую высоких почестей, особенно едко звучала в дореволюционные годы. «Блоха» в исполнении Шаляпина вызывала такую бурю рукоплесканий, что сидевшие в зале сановники предпочитали прятаться в глубине лож.

В годы гражданской войны в Петрограде, затаив дыхание, с улыбкой слушали красноармейцы и матросы, как «самой

королеве и фрейлинам ея от блох не стало мочи, не стало и житья»; когда же звучало саркастическое, торжествующее «ага…», гул восхищения, радости возмездия проходил по театру. И особенно нравился финал:

А мы, кто стал кусаться…
Тотчас давай душить!

Знаменитый шаляпинский смешок, завершающий эту поистине гениальную по музыке, по смыслу сатирическую. песню о блохе, потрясал всех.

Что делалось после этого в театре, описать невозможно!

В одном из писем Горького есть подробный рассказ о том, как исполнял Шаляпин «Блоху»:

«И вот — Блоха! Вышел к рампе огромный парень, во фраке, перчатках, с грубым лицом и маленькими глазами. Помолчал. И вдруг — улыбнулся, и — ей-богу! — стал дьяволом во фраке. Запел не громко так: «Жил-был король когда-то, при нем блоха жила»… Спел куплет и до ужаса тихо захохотал: «Блоха? Ха, ха, ха!» Потом властно — королевски властно! — крикнул портному: «Послушай, ты! Чурбан!» И снова засмеялся дьявол: «Блохе — кафтан? Ха-ха! Кафтан? Блохе? Ха-ха!» И — это невозможно передать! — с иронией, поражающей, как гром, как проклятье, он ужасающей силы голосом заорал: «Король ей сан министра и с ним звезду дает, за нею и другие пошли все блохи в ход». Снова смех, тихий, ядовитый смех, от которого мороз по коже подирает. И снова негромко, убийственно-иронично: «И самой королеве и фрейлинам ея от блох не стало мо-о-чи, не стало и житья». Когда он кончил петь, кончил этим смехом дьявола, — публика — театр был битком набит, — публика растерялась. С минуту — я не преувеличиваю! — все сидели молча и неподвижно, точно на них вылили что-то клейкое, густое, тяжелое, что придавило их и задушило. Мещанские рожи побледнели, всем стало страшно. А он — опять пришел Шаляпин, и снова начал петь — Блоху! Ну, брат, ты не можешь себе представить, что это было!»

Поразительное искусство Шаляпина в романсе или песне донести до слушателя мысль произведения, создать шедевр, в котором гармонично сочеталась бы мысль и форма, для этого надо быть не только чудесным певцом, обладать дивным голосом, мимикой, жестом. Нужно было обладать светлым умом, огромным вкусом, и потому ценны замечания Шаляпина о том, как надо исполнять романс.

— В «Блохе» не надо много смеяться, чтобы не было впечатления, будто рассказывающий анекдот смеется больше

всех…

— «Воротился ночью мельник…» Нельзя изображать мельника слишком пьяным. В таком пьяном виде нельзя выходить на сцену.

— Нельзя в «Ночном смотре» быстро пропеть — «Он медленно едет по фронту…»

Шаляпин советовал петь «Старого капрала» без малейшей мелодрамы, и в концертной программе, в романсах и песнях, он искал правду и добивался этой правды. И зрители видели пьяненького титулярного советника, наполеоновского гренадера-ветерана, семинариста, влюбленного в поповну…

Известно, какое впечатление производили и на концертной эстраде знаменитые шаляпинские паузы. Очарование не исчезало и когда он молчал, выражение его лица, нервные движения, даже то, как он отирал шелковым платком пот в эти мгновения, весь его облик, проникнутый духом произведения, которое он исполнял, — нечто незабываемое и невиданное. И тот, кто его видел и слышал в концерте, пережил минуты истинного, высокого наслаждения.

10

Шаляпин делился с Горьким своими творческими исканиями.

Он мечтал о новых ролях, о новых образах, обращался к классической литературе русской и иностранной. Один из привлекательнейших образов был «Дон Кихот» Сервантеса.

22 июня 1909 года он пишет Горькому из Парижа:

«…Из всех моих тасканий по всяким блевотинам только два дня были прекрасными. Это было здесь в Париже — один раз у Массне, а другой раз у Анри Кэн (Henri Cain). Один из них (первый) играл мне музыку новой оперы, а другой читал мне либретто, им сделанное, и оба раза я плакал, как корова. Это был Дон-Кихот, рыцарь печального образа, да именно печального образа — такой честный, такой святой, что даже смешной и потешный для всей этой сволочи, этой ржавчины, недостойной быть даже на его латах. Либретто сделано чудесно, музыка (кажется) отличная, и если бог умудрит меня и на этот раз, то я думаю хорошо сыграть «тебя» и немножко «себя», мой дорогой Максимыч. О Дон-Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я его люблю. Умирая в последнем действии на опушке леса, он чистотой и святой простотою прошиб до слез даже такое ужасное жирное и непроницаемое животное, как Санхо Пансо, и на толстый живот его в первый раз упала слеза. Итак, да будет благословенным все грядущее — я в феврале, 14-го кажется (здешнего стиля), в первый раз буду изображать в Монте-Карло Дон-Кихота. Там уж надеюсь увидеть тебя — кто знает, может быть, я больше ничего не сумею потом, и эта роль окажется последней…»

В одном из своих писем, написанных незадолго до смерти, Шаляпин поставил в один ряд великие имена Пушкина, Данте, Сервантеса. Ему не удалось воплотить ни в театре, ни в концерте творения Данте, но стих Пушкина много раз звучал у него в устах. Сервантес дон Мигуэль де Сааведра, бедный испанский воин и поэт, прообраз рыцаря из Ламанчи, Дон Кихота, всегда пленял Шаляпина.

Образ рыцаря, созданный Сервантесом, трогательный, благородный, почти фантастический, приобретает особенную реальность для каждого, кому пришлось хоть однажды в жизни побывать в Испании, на родине Сервантеса и Дон Кихота.

После зачарованных, волшебных садов Альгамбры в древней столице мавров Гренаде, после романтического разбойничьего гнезда — ущелья Вальдепеньяс по пути в Мадрид вдруг открывается вам скудная и унылая равнина Ламанчи, родины Дон

Кихота. На горизонте возникают мельницы, может быть, те самые мельницы, которыми сражался странствующий рыцарь, защитник угнетенных и обиженных, селение Тобозо, где жила прекрасная дама Дон Кихота — Дульцинея Тобозская… Вероятно, это селение мало изменилось со времен Сервантеса. Те же глиняные кубы крестьянских домиков. крытых розовой черепицей, та же сожженная солнцем скудная зелень, надтреснутый звон далекого колокола и стадо, возвращающееся с пастбища… Пастушка, может быть, правнучка Дульцинеи…

Все это, конечно, видел гениальный артист, которого природа наделила даром воплощать в театре людей разных народов и эпох. И тот, кто видел в своих странствиях по свету долину Ламанчи и селение Тобозо, тому особенно близка чистая, святая в своей простоте душа бедного мечтателя, превратившего в своих мечтах простую крестьянку в прекрасную даму рыцарских времен.

Конечно, то, что написал сначала либреттист Лорен, а потом Анри Кэн, не могло передать всю глубину, своеобразие и остроумие гениального произведения Сервантеса.

Для того чтобы создать либретто, достойное творения Сервантеса, нужен редкий поэтический дар, нужно проникнуться духом этой удивительной книги. Найти такого поэта Шаляпину не удалось. Но образ Дон Кихота всегда манил артиста, предчувствие говорило ему, что это будет его последним открытием, последним созданным им шедевром оперного искусства. И артист, почти так же, как Дон Кихот, увлекшись возвышающим обманом, высокой мечтой, прельстился незначительным и бледным либретто и неглубокой музыкой Массне.

Ни либретто, ни музыка не имели успеха, сама опера жила до тех пор, пока жил гениальный исполнитель Дон Кихота Шаляпин.

То, что рассказывало либретто, то, что создал в музыке Массне, не могло сулить ничего доброго артисту. Поистине это была тень тени, слабый отсвет созданного Сервантесом гениального произведения.

Шаляпин творил свои образы из благородного материала, можно сказать, из бронзы и мрамора… Музыка Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Даргомыжского, Россини, Гуно, дух творений Пушкина, Гёте, Бомарше присутствовали в этих оперных произведениях. Но здесь, в опере «Дон Кихот», почти ничего не осталось от «Дон Кихота» Сервантеса, сюжет оперы стал поверхностным, неглубоким и банальным, и нужен был гений Шаляпина, чтобы заставить зрителя забыть обо всем этом.

Как все оказалось плоско и бесцветно в оперном либретто. Дульцинея превратилась в блестящую куртизанку. Разбойники

похитили у Дульцинеи ожерелье, Дон Кихот, бескорыстно и благородно влюбленный в нее, отправляется на розыски ожерелья Он идет к разбойникам, его бесстрашие и великодушие пленяют и трогают атамана разбойников, и Дон Кихот возвращает Дульцинее похищенное ожерелье. Однако его ждет горькое разочарование, он видит, кому он служил с такой чистой и светлой любовью. Дон Кихот не может пережить этого разочарования и умирает.

Вот все, что осталось от «Дон Кихота» Сервантеса, вот все, что увидел зритель.

Шаляпин впервые выступил в этой оперной партии за границей, в Монте-Карло. Там, в столице игрушечного княжества Монако, в столице рулетки, перед пресыщенной и равнодушной публикой состоялось первое представление «Дон Кихота». Опера в Монте-Карло в разгар сезона была почти такой же достопримечательностью города, как и рулетка. Здесь выступали превосходные певцы и певицы, спектакли имели, как выражались тогда, «большую прессу». Шаляпин был всемирно известным артистом, однако избранная публика не ожидала ничего хорошего от этой премьеры, оперу Массне (об этом уже ходили слухи) заранее считали неудавшейся. И вот прошел первый спектакль, — никто не сказал ни одного доброго слова о музыке, о либретто, о постановке, говорили только о Шаляпине. Иные критики писали, что от произведения Сервантеса либреттист оставил нетронутым только Росинанта и осла.

Позднее, в России, в Петербурге и в Москве, еще резче, еще беспощаднее судили об опере, но Шаляпин одержал новую и действительно блестящую победу…

И раньше певца упрекали в том, что он порой был не слишком строг в выборе концертного репертуара, пел слабые романсы Кенемана, Юрия Сахновского. Здесь такие упреки смолкли. «Камень стал хлебом».

Никто, кроме Шаляпина, не смог бы передать в этой бледной музыке, в скудных и бедных словах оперной арии мечту Дон Кихота о вечной радости среди людей, о том, чтобы людям жилось на земле легко и радостно… Как этого достигал Шаляпин?

В арии первого акта голос его звучал светло и празднично, и этот светлый тон в звучании голоса Шаляпина и его просветленный взор и улыбка как бы освещали нам мысль Сервантеса и образ Дон Кихота. Поистине чудом искусства был даже внешний облик артиста в этой роли. Округлые черты его лица заострились, перед нами было изможденное, худое лицо, горькая улыбка, светящиеся, отражающие сияние мечты глаза Дон

Кихота. Огромная, закованная в смешные латы фигура Рыцаря печального образа, поразительно верный, совпадающий с нашим представлением о герое Сервантеса, внешний облик привлекал внимание с первого появления артиста на сцене. Все досказывал и пояснял артист, воплотивший в себе Дон Кихота: перед нами был пожилой человек, уставший от лишений, не так легко отрешившийся от сонной, нишей жизни. И вот, покорный велению мечты, этот человек бродит по пустынным дорогам, ветер развевает его редкие седеющие волосы, дождь барабанит по его панцырю, а он бродит по дорогам в вечном служении своей несбыточной, обманчивой и смешной мечте.

Медленными, спокойными были движения Шаляпина — Дон Кихота. В каждом его жесте, предельно скупом и сдержанном, в горькой улыбке над самим собой, улыбке, вдруг озаренной светом радости и снова потухшей, в полузакрытом, странно прищуренном глазе, во внезапном благородном порыве гнева был Дон Кихот, Рыцарь печального образа, уже не одно столетие владеющий сердцами читателей.

На сцене был мечтатель, благородный, чистый и несчастный мечтатель.

И думая об этом давно отошедшем в прошлое вечере в театре, то видишь Дон Кихота, опирающегося на рыцарский меч, на страже у балкона Дульцинеи, то слышишь арию-монолог, обращенный к разбойникам, исполненный силы и мощи в звуках неповторимо прекрасного голоса… Дух высокой трагедии был в игре Шаляпина в те мгновенья, когда светлая мечта Дон Кихота гибнет в столкновении с жалкой действительностью, когда жестокое разочарование постигает его. Он был воплощением безысходного горя, он видел гибель всего, что он любил, и, разбитый и подавленный, он медленно влачил свое большое тело, уже простившееся со всем земным… Ничто не может его удержать здесь, на земле. Но он воин, он рыцарь, и он встречает смерть, стоя во весь рост, как воин. И здесь, в последней, предсмертной арии Дон Кихота, предстал перед нами во всей своей силе гений Шаляпина.

В финале оперы «Дон Кихот» поражало благородство каждого движения артиста. Это было истинное величие смерти, запечатленное в скупых и благородных жестах.

И позднее, когда Шаляпин писал о том, какое значение он придает этому сдержанному, простому и в то же время исполненному величию жеста актера, он вспоминал выдающегося драматического артиста Ивана Платоновича Киселевского.

«Благородство жило в каждой линии этого человека», — рассказывает Шаляпин о Киселевском.

Некоторая наивность слышится в откровенном признании Шаляпина:

«Наверное, английские лорды должны быть такими», — думал тогда еще молодой Шаляпин, и в зрелые годы он добавляет: «Я видел потом много аристократов, лордов и даже королей, но всякий раз с гордостью за актера припоминал Ивана Платоновича Киселевского».

Еще до сих пор некоторые «ценители» и «знатоки» судачат о некотором «вокальном несовершенстве» Шаляпина-певца, о том, что он будто бы пренебрегал священными канонами «бельканто», высокими заветами вокального искусства.

Истинные знатоки и ценители, взыскательнейшие критики так судили о голосовых данных Шаляпина:

«Высокий бас-баритон, полный красоты и благородства тембр, разнообразнейшие оттенки, голос звучит то властно, то покорно, то юношески задорно, то беспомощно-старчески. Природный дар дикции, ни одно слово не пропадает, все равно, спето оно громко или топотом, глубокая выразительность… Железный ритм и в то же время свобода исполнения, свобода, которая рождается из музыкального ритма, а не идет против него…»

И тогда же говорили об «инструментальной», а не оперной манере пения.

На что уж взыскательны и строги были к русскому певцу наследственные посетители театра «Ла Скала» в Милане, а и они отдавали должное гению певца, особенно в «Дон Кихоте». Здесь вокальная техника артиста была доведена «до последних границ совершенства», — писали критики. В предсмертной арии Дон Кихота было изумительное разнообразие оттенков, глубоко своеобразных изменений в звучании голоса, психологически оправданных переживаниями героя, и неудивительно, что предсмертная ария Дон Кихота считается шедевром искусства Шаляпина. О заключительной сцене оперы с трепетом говорили артисты всего мира.

Звуковая запись сохранила этот шедевр в самом последнем и совершенном варианте исполнения; до сих пор невозможно без волнения слушать эту арию даже в граммофонной пластинке.

Или серенада Дон Кихота — задушевность и трогательность голоса артиста, его удивительное пианиссимо и необычайная мощь и сила звука там, где это было нужно… Звук, круглый, широкий, который до сих пор еще звучит в ушах тех, кому довелось слышать певца, феноменальное дыхание позволяли ему добиваться, казалось бы, непостижимых вокальных эффектов.

Предчувствие Шаляпина, мысль о том, что вряд ли ему

удастся создать нечто новое после Дон Кихота, предчувствие, о котором он писал Горькому, к сожалению, не обмануло артиста.

После первого выступления в Дон Кихоте Шаляпин прожил еще двадцать девять лет, но эта роль была его последним творением, его лебединой песнью в мировом оперном искусстве.

Он продолжал свои поиски, мечтал о новых ролях; когда в печати появились сообщения об опере Танеева «Царь Эдип» и Шаляпин узнал, что партия Эдипа написана для баса, он тотчас пригласил к себе Танеева, но воплотить трагический образ Эдипа не пришлось.

О выступлении Шаляпина в опере Нугеса «Старый орел» (эта опера шла в Монте-Карло) критики писали с сочувствием и удивлением, как мог артист такого ума и вкуса выступить в подобном бездарном произведении.

Из старых опер Шаляпин хотел попробовать себя в «Опричнике» Чайковского, собрался петь князя Вязминского и Эскамильо в «Кармен» в 1915 году на сцене Мариинского театра, искал автора для либретто новой оперы, одно время подумывая о писателе Амфитеатрове.

Не осуществилась заветная мечта, которая возгорелась в его душе.

19 апреля 1913 года он пишет Горькому из Москвы: «… пришлю тебе отдельно биографические сведения о Степане Тимофеевиче Разине, может, тебе что и пригодится, — собрал их по моей просьбе один приятель мой».

Летом 1915 года в печати появилось сообщение, что Шаляпин поселился у Горького в Финляндии и «друзья заняты составлением либретто 4-актной оперы, музыку которой согласился написать Глазунов». Назывался даже сюжет оперы и эпоха, в которую развивается действие Речь шла о «Степане Разине». Но, как известно, ни либретто, ни опера о Степане Разине не появились.

Еще раньше все складывалось так, чтобы появилась опера о русском богатыре Василии Буслаеве. В молодые годы Горький начал писать о Ваське Буслаеве, богатыре, тоскующем о великом, преобразующем мир труде:

Эх-ма, кабы силы да поболе мне!
Жарко бы дохнул я — снега бы растопил.
Круг земли пошел бы да всю распахал,
Все бы ходил — города городил,
Церкви бы строил да сады все садил!
Землю разукрасил бы — как девушку…
— Глянь-ко ты, господи, земля-то какова,—

Сколько она Васькой изукрашена!
Ты вот ее камнем пустил в небеса,
Я ж ее сделал изумрудом дорогим!..
Дал бы я тебе ее в подарочек,
Да накладно будет — самому дорога!

Чехов говорил о Буслаеве Максима Горького:

«Это хорошо, очень настоящее, человеческое!.. Человек сделал землю обитаемой, он сделает ее уютной для себя Сделает!»

Буслаев — преобразователь земли, богатырь-строитель, этот образ восхитил Шаляпина.

«…В огромном восторге от Васьки Буслаева, Вот это штука! Вот это вещь!» — пишет он Горькому 25 марта 1912 года.

«…Эх, черт побери, как хочется сварганить эту работу, какое несказанное спасибо тебе, мой дорогой Максимыч.

У меня разгорячился ум насчет композитора! — Глазунов едва ли возьмется писать. Рахманинов — мне кажется, у него нутро не такое — не подойдет он к Буслаеву…

Словом, я в восторге!!!

Дай только бог, чтоб это все вышло!»

В поисках композитора Шаляпин называет имя Стравинского, тогда еще молодого композитора, известного Шаляпину по музыке балета «Петрушка».

«Спасибо за Ваську. Урррррра!» — так кончается это письмо Горькому.

Но и эта мечта тоже не была осуществлена.

Шаляпина интересует каждое значительное событие в искусстве, и он делится своими мыслями с Горьким.

«…В театральном мире день ото дня происходят все различные «искания»… — пишет Шаляпин. — Все это, может быть, и хорошо, но талантливых людей очень мало, да, кажется, и совсем нет, а потому все «искания» теоретичны и навевают уныние».

Дальше он справедливо и не без иронии пишет о том, что эстетические вкусы петербургского журнала «Аполлон» имеют немалое влияние на русское искусство. Иронизируя, он приводит суждения этих эстетствующих ценителей искусства:

«Искусство можно, так сказать, делать только в балете, потому что все в жизни искусства — «пластика», — понять этого мне не дано, и я не знаю, жалеть об этом или нет?»

И снова постоянная просьба, призыв приехать к возобновлению «Бориса Годунова»:

«Умоляю тебя, если сможешь, — приезжай — и посмотри — послушай… все-таки мы будем показывать настоящее искусство, хотя и без «исканий».

Мечта о новом живет в душе артиста:

«Кстати, по поводу «исканий». У нас в Москве открывается в будущем году один театр, который называться будет «Свободный театр». Достали много денег, собрали огромную труппу… будут играть все, т. е. оперу, оперетту, комедию, драму и трагедию — дай им бог. Дело начать не хитро, но тяжело все-таки делать его без школы…»

Шаляпин высказывает верную мысль о том, что создать такой театр нельзя «без школы», которая должна подготовлять актеров для будущего театра.

В воспоминаниях Шаляпина звучит печальная, почти трагическая нота: «…сколько ролей сыграл грустных и смешных, в разных театрах всего мира. Но это были мои роли, а вот театра моего не было никогда, нигде. Настоящий театр — не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей. Ведь для того, чтобы в опере Римского-Корсакова был до совершенства хорош Сальери, нужен до совершенства хороший партнер — Моцарт… Каждый музыкант в оркестре участвует в творении спектакля, что уж говорить о дирижере. И часто я искренне отчаивался в своем искусстве и считал его бесплодным. Меня не утешала и слава. Я знаю, что такое слава, — я ее испытал. Но это как бы неразгрызанный орех, который чувствую на зубах, а вкуса его небом ощутить не могу…»

И вот где мы находим объяснение лейтмотиву, звучавшему в его беседах с близкими людьми, с его друзьями, знаменитыми артистами Московского Художественного театра, которых он встречал во время гастролей театра за границей. Этот лейтмотив был:

— Не удалась жизнь…

«…Я искренне думал и думаю, — пишет Шаляпин, — что мой талант, так великодушно признанный современниками, я наполовину зарыл в землю, что отпущено мне многое, а сделал я мало. Я хорошо пел, но где мой театр?»

«В России думал я иногда о своем театре…» — писал Горькому Шаляпин. Он даже предпринимал некоторые шаги, чтобы осуществить эту мечту. Беседовал с миллионером Терещенко. В 1915 году у некоторых дельцов-антрепренеров явилась мысль взять в аренду цирк Чинизелли в Петрограде, сломать старое здание и построить на его месте Народный дом имени Шаляпина. Но ни предприниматели, ни меценаты,

разумеется, не могли осуществить мечту артиста. Он хотел построить в море, на острове «Шильонский замок искусства», создать в Крыму театр, чтобы сюда со всех концов мира приезжали ученики, почитатели истинного искусства.

«Мне мечталась такая обитель, где, окруженный даровитыми и серьезными молодыми людьми, я мог бы практически сообщить им весь мой художественный опыт и жар мой к благородному делу театра».

С полным убеждением он писал:

«Никакие другие страны не могут конкурировать с Россией в области художественного воспитания актера».

В Москве возникла студия имени Шаляпина, студия драматического искусства, которой он уделял большое внимание. Еще и сейчас бывшие питомцы студии вспоминают беседы Шаляпина о сценическом искусстве Нет никакого сомнения в том, что на родине Шаляпин мог бы осуществить и мечту о своем театре; если такого театра не существует — в этом повинен сам артист.

11

Вряд ли был на земле человек, который лучше Горького знал вздорную, упрямую, противоречивую и в то же время страстную и отзывчивую натуру Шаляпина.

Была пора, когда влияние Горького на артиста было неоспоримо и безраздельно, когда слова друга, его совет означали для Шаляпина многое, если не все.

В ту пору он устраивал концерты в Орехове-Зуеве и весь сбор жертвовал на нужды рабочих и их детей и собственноручно составлял и переписывал программу концерта.

«В Москве собираюсь дать концерт в пользу голодающих, — ужас охватывает, когда я узнал, что делается в селах и деревнях». Он дал концерт в пользу голодающих крестьян Уфимской, Симбирской, Саратовской, Казанской и Вятской губерний и возмущался тем, что отчет об этом концерте не был напечатан в газетах, а те же газеты сообщали о нем всякий обывательский вздор.

И вот после искренних порывов, свидетельствовавших об отзывчивом сердце, о стремлениях к добру и правде, после добрых дел, которые приближали его к народу, из которого он вышел, — неожиданный и унижающий Шаляпина в глазах каждого честного человека поступок. Мы говорим об известном событии, которое в те времена имело политическое и моральное значение, о так называемом «коленопреклонении» Шаляпина.

Дело обстояло так: в сентябре 1911 года на спектакле «Борис Годунов», в антракте, когда Шаляпин вышел на вызовы, хористы, находившиеся на сцене, неожиданно опустились на колени, обращаясь к царской ложе. Шаляпин, очутившись в этот момент на сцене, увидел нечто вроде манифестации и тоже стал на колени.

Этого коленопреклонения, разумеется, не могли простить Шаляпину, человеку, вышедшему из низов, артисту, запевавшему в 1905 году «Дубинушку», другу Горького. После этого события он тотчас почувствовал резкую перемену в отношении к себе своих близких друзей, молодежи и общества.

Несмотря на строгую цензуру, резкие заметки об этом появились в газетах. И тут Шаляпин понял, что совершил непростительный поступок. Он уезжает за границу, пишет отчаянные письма, оправдывается, негодует. Однако факт остается фактом: человек из народа, великий артист стал на колени перед царем, палачом русского народа. Шаляпин доходит до того, что в письме к близкому человеку грозит, что больше не

вернется в Россию. Это производит обратное впечатление: нападки в печати, справедливое негодование общества увеличиваются. К естественному чувству негодования искренних и честных людей примазываются любители сенсаций, желтые газетчики, которые уже никак не имели права судить о поступке Шаляпина.

Но вот раздается голос человека, который ближе всех Шаляпину, — вот как пишет Горький о «пакостной и пошлой сцене»:

«Мне казалось, что в силу тех отношений, которые существовали между нами, ты давно бы должен написать мне, как сам ты относишься к тем диким глупостям, которые содеяны тобою, к великому стыду твоему и великой печали всех честных людей в России.

И вот ты пишешь мне, но — ни слова о том, что не может, как ты знаешь, не может не мучить меня, что никогда не будет забыто тебе на Руси, будь ты хоть гений. Сволочь, которая обычно окружает тебя, конечно, отнесется иначе, она тебя будет оправдывать, чтобы приблизить к себе, но — твое ли это место в ее рядах?

Мне жалко тебя, Федор, но так как ты, видимо, не сознаешь дрянности совершенного тобою, не чувствуешь стыда за себя, — нам лучше не видаться и ты не приезжай ко мне…»

Шаляпин хотел приехать к Горькому на Капри и объяснить свой поступок. Страстное, благородное, исполненное силы и негодования письмо Горького напоминает нам гневное и глубоко справедливое послание Белинского — Гоголю после того, как появились отвратительные по реакционному духу «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя.

«…Если бы ты мог понять, как горько и позорно представить тебя, гения — на коленях перед мерзавцем, гнуснейшим из всех мерзавцев Европы».

Но сурово и гневно порицая поступок Шаляпина, Горький пишет:

«Я не хочу вставать в ряду с теми, кто считает тебя холопом, я знаю — это не верно — и знаю, что твои судьи не лучше тебя».

И Шаляпин отвечал Горькому:

«Позволь же мне сказать тебе, что в происшедшем душа моя и сердце не участвовали, и виноват я только, во-1-х, в том, что потерялся, а во-2-х, что служу в таком учреждении, где, к сожалению, такие сюрпризы с выползом на карачках возможны…»

Горький знал истинное отношение Шаляпина к царской власти и понял, что оттолкнуть артиста в эту тяжкую для него пору значит обречь его на моральную гибель.

«Этого человека нельзя отталкивать в ту сторону, куда идти он не хочет… за него можно и следует подраться…»

Шаляпин представлялся Горькому связанным львом, отданным на растерзание свиньям; так он и писал о попавшем в беду по собственной вине артисте:

«В стране, где Павлу Милюкову, объявившему себя и присных «оппозицией его величества», — сие сошло без свистка и суда, — не подобает судить безапелляционно Шаляпина, который стоит дороже шестисот Милюковых…»

Шаляпин получил суровый урок, он как будто понял, что есть границы, которые не разрешено переступать даже ему, необыкновенному человеку, и действительно он был потрясен этим уроком, сердце его переполняла благодарность Горькому, который «понял и почувствовал, какую муку» пережил Шаляпин. «Спасибо, дорогой Алексей Максимович, за письмо, оно меня воскресило», — телеграфирует он Горькому.

Горький, однако, не был удовлетворен. Хотя он понимал, как дорого все это стоило Шаляпину, «а еще не все сполна оплачено им…»

«Нельзя жить одной стихийной силой таланта. Надо еще понимать, что делается вокруг. Если у человека слепое пятно в глазу, он может перестать видеть и самого себя».

Если бы Шаляпин понял в то время смысл этих слов, если бы они утвердились навсегда в его сознании, иной бы стала его жизнь и он уберегся бы от других непоправимых ошибок.

Горький хотел, чтобы Шаляпин объяснился с публикой, оправдался перед ней. Публика эта была не нарядные зрители, заполнявшие ложи и партер императорских театров, а другая — рабочий люд, молодежь.

«Правильно ли вы сделали, отговорив Федора от объяснения с публикой? Пожалуй — нет…» — писал Горький одному из близких людей.

И Горький был прав.

Рабочие восьми петербургских заводов писали Шаляпину:

«Демократическая Россия по праву считала Вас своим сыном и получала от Вас доказательства Вашей верности ее духу, стремлениям, порывам и светлым идеалам… Мы не перестанем высоко ценить Ваш талант, Вами созданные художественные образы, — их нельзя забыть, они будут жить в нашем сознании, но все это будет наряду с мыслью о том, что пыль, оставшаяся на Ваших коленях, загрязнила для нас Ваше имя».

Буржуазная печать, некоторые театральные журналы старались создать впечатление, что «инцидент» с коленопреклонением забыт.

В апреле 1915 года журнал «Рампа и Жизнь» печатает сообщение из Петрограда о том, что Шаляпин устроил бесплатный спектакль для рабочих.

«Порядок в зале поддерживали сами рабочие. По окончании спектакля депутация от рабочих вошла за кулисы и горячо поблагодарила артиста. «Я сам вышел из народа, — сказал Шаляпин, — и счастлив, что моя давнишняя мечта выступить перед народом осуществилась».

Но эта идиллическая картинка, оказывается, имела оборотную сторону.

«Вышло какое-то недоразумение с рабочими, — сообщает петроградский журнал «Театр и искусство». — Больничные кассы отказались быть посредниками по раздаче бесплатных билетов, а рабочие некоторых предприятий отказались идти в театр».

В Петроградской печати появилось такое письмо рабочих завода Леснер:

«Нас с первого же раза огорошило то обстоятельство, что нам почему-то предложили бесплатно послушать знаменитого певца. Какой-то чрезмерной снисходительностью отдавало это приглашение, и нам казалось, что эта снисходительность несколько обидна. Мы думаем, что в этом сказывается барское обидное отношение к «бедным рабочим». Это подачка обидная. Мы считаем, что более справедливым было бы для рабочих и вообще для малоимущих устройство спектаклей и концертов с участием Ф. И. Шаляпина и других артистов в форме общедоступных развлечений, чтобы за небольшую плату мы могли бы слышать и знаменитостей, могли бы бывать и видеть тех, кого до сих пор показывают только за большие деньги. Это долг городских самоуправлений и казенных театров, а равно и самих «артистов, вышедших из народа».

Прошло немногим более трех лет.

В бывшем императорском театре, в зрительном зале сидели люди, взявшие в свои руки власть и не нуждавшиеся ни в каких подачках артистов, «вышедших из народа».

То, что произошло с Шаляпиным в 1911 году, действительно потрясло его, он еще больше стал ценить дружбу с Горьким, он старается оправдаться в глазах Алексея Максимовича, уверяет его, что гонит от себя шутов и недостойных людей, что проводит дни в одиночестве. Снова всей душой тянется он к дорогому человеку!

«Так хорошо я себя всегда чувствую, побыв с тобой, как будто попил живой воды. Эх, ты, мой милый Алексей, люблю я тебя крепко. Ты, как огромный костер — и светишь ярко и греешь тепло — дай бог тебе здоровья!»

Немного времени спустя Горький принужден снова напомнить Шаляпину, кто он для русского искусства, для России, и на этот раз это связано с выходом в свет книги Шаляпина «Страницы моей жизни». Известно, какую благую роль сыграл в появлении этой книги Горький, он был вдохновителем и взыскательным редактором этой первой автобиографии Шаляпина.

Узнав о намерении Шаляпина опубликовать свои воспоминания. Горький встревожился и написал по этому поводу артисту:

«…Меня это сообщение очень взволновало и встревожило! Ты затеваешь дело серьезное, дело важное и общезначимое… Понятно это тебе?..»

«…Будет очень печально, если твой материал попадет в руки и зубы какого-нибудь человечка, неспособного понять всю огромную — национальную — важность твоей жизни, жизни символической, коя неоспоримо свидетельствует о великой силе и мощи родины нашей, о тех живых ключах крови чистой, которая бьется в сердце страны, под гнетом ее татарского барства… Ах, черт возьми, ужасно я боюсь, что не поймешь ты *национального-то*, русского-то значения автобиографии твоей!»

Все, что пишет Горький Шаляпину, убеждает нас в том, что Шаляпин при своем большом, природном уме очень мало разбирался в вопросах общественного, политического значения. При всей силе таланта, бурной и страстной натуре он был податлив на лесть, на обман и легко подпадал под влияние ничтожных и пошлых людей.

Горький напоминает ему:

«…И позволь мне еще раз сказать тебе то, что я говорил не однажды, да и скажу еще не раз: помни, кто ты в России, не ставь себя на одну доску с пошляками, не давай мелочам раздражать и порабощать тебя. Ты больше аристократ, чем любой Рюрикович, — хамы и холопы должны понять это… Может быть, ты скажешь: а все-таки трудно мне! Всем крупным людям трудно на Руси. Это чувствовал и Пушкин, это переживали десятки наших лучших людей, в ряду которых и твое место — законно…»

Письма Горького Шаляпину драгоценны для нас не только потому, что мы видим в них заботу, тревогу о замечательном русском таланте, о человеке, в котором воплотилась даровитость нашего народа. Эти письма драгоценны для нас потому, что в них отражена светлая, благородная, нежная душа великого русского писателя, его безмерная любовь к народу, к нашей Родине, его страстная, глубокая ненависть к угнетателям народа, все то, за что горячо любит наш народ своего великого сына Алексея

Максимовича Горького.

После «инцидента» с коленопреклонением Шаляпин посылает Горькому язвительную карикатуру на самого себя, на Николая II в ложе, карикатуру на то, что произошло в Мариинском театре, нарисованную очень искусно. Его истинные чувства к царю и его клике отражены в одном из пространных писем к Горькому.

Шаляпин болезненно переживал то, что происходило в ту пору в России, и не забывал об этом даже за границей.

1 февраля 1912 года он писал Горькому на Капри из Монте-Карло:

«…Вообще в России сейчас сводят счеты с так называемыми вольнодумцами вовсю. Ты знаешь, наверное, что посадили Короленко. Правительство опять взяло в руки булаву и ахает куда и как угодно…»

Весной, 19 апреля 1913 года/ он с иронией пишет Горькому об артистах — участниках официальных торжеств по случаю трехсотлетия дома Романовых. Сам Шаляпин не принимает в них участия: «…участники романовских торжеств получили разные милости и награды… Таким образом, мне осталось только грызть ногти от зависти, ибо мною на этот раз не получено никаких знаков отличия — я думаю, уж не написать ли Теляковскому заявление, чтобы мне прислали орден Андрея Первозванного или сделали меня железным канцлером, а то, право, как-то неловко и завидно!..»

Когда Шаляпин писал эти строки Горькому из России за границу, он, конечно, не сомневался в том, что ядовитые шутки его не были секретом для властей, да он, собственно, и желал, чтобы они доходили туда, куда следует.

В русских газетах того времени писали, что Шаляпину скоро пожалуют дворянство, и довольно картинно изображали, как примут артиста из мужиков курские черносотенные зубры, вроде Маркова второго. Однако этого не случилось, и по поводу наград Шаляпин с ехидством говорил:

— А вот на родине мне за всю мою службу звезду пожаловал только эмир Бухарский. Кстати, такими звездами все ялтинские городовые пожалованы.

Правда была и в том, что «солистом его величества» Шаляпина сделали неожиданно для него после триумфальных гастролей за границей: по-видимому, царю показалось лестным иметь такого знаменитого солиста.

Однако спустя год о Шаляпине вспомни пи и пожаловали Станислава третьей степени, которым обычно награждали мелких чиновников. Таким образом, Шаляпин имел все основания иронизировать по поводу милостей его величества.

«…Впрочем, я получил удовлетворение другого порядка, — пишет в том же письме в 1913 году Шаляпин. — Последние две недели я пел в Народном, так сказать, доме Николая Второго пять вечеров в пользу Ломоносовского общества грамотности для бедных сирот… радует меня, что ребятишкам собралось на молочишко — дай им бог! — это первое, второе же я еще лишний раз увидел, как много и сильно жаждет послушать мои спектакли в особенности молодежь… чтобы попасть на мои спектакли, молодежь, несмотря на отчаяннейшую погоду, простаивала двое-трое суток на улице под снегом и дождем — это ли не высокое счастье, это ли не честь мне, а? Алексей?.. Трогательно. Уж я им выхлопотал, чтобы их пускали ночью часа на три-четыре внутрь здания, а то, право, душа болела за их такое терпение и энергию… рабочий народ ходит туда (в Народный дом. — *Л. Н.*) не без опаски, да я думаю, и прав, там, наверно, очень ревностно действует шпик…»

В этом же письме Шаляпин жалуется на сложную, запутанную личную жизнь. Знаменитый артист окружен не теми людьми, которых он хотел бы видеть у себя, его окружают театральные дельцы, к нему рвутся репортеры бульварных газет, люди богемы, льстецы, именно те мелкие и ничтожные людишки, против которых предостерегал его не раз Горький. Казалось бы, такая страстная, поддающаяся бешеным вспышкам гнева натура могла бы отпугивать пошляков и проходимцев. Но эти господа отлично разгадали Шаляпина и не очень пугались вспышек его гнева, они пережидали бурю и снова проникали к нему; в конце концов, он говорил: «черт с ними, все-таки они меня забавляют…»

Шаляпин пишет Горькому:

«…Приказал говорить в доме всем, кто меня спросит, что я уехал черт его знает куда и черт его знает когда вернусь, — только сейчас имею, наконец, возможность написать тебе, милый мой человек, хоть что-нибудь. И действительно же! — не умею и никак не могу устроить мою жизнь так, чтобы остаться одному…»

Письма Шаляпина интересны и со стороны формы. В них есть свой стиль, своя интонация.

В одном из его посланий к Горькому есть такие строки: «…не знаю — много, наверное, еще не написал тебе, да больно трудно мне складно писать!»

Однако, читая письма Шаляпина, видишь, что слова льются у него от души, что пишет он складно и свободно, но, конечно, своеобразно, пишет так, как говорит, в письмах чувствуется склад его речи. И еще: запятые и восклицательные знаки и тире он расставляет, как бог на душу положит…

Нельзя не заметить, что у этого одаренного талантами

человека есть зоркий, писательский глаз, чуткость и наблюдательность — качества, которых не хватает многим заправским литераторам.

Он описывает Горькому свою поездку по Швейцарии: «… сейчас я скитаюсь по Швейцарии — скучно ужасно, — несмотря на то, что здесь все так ловко устроено, кажется: ходишь по огромному «Luna Park» — подобие Куни Эйланд — всякие тебе развлечения: и фуникулер, и голубая вода, и огромные горы, и то и друг., — все это, в сущности, выглядит так, как будто бы сделано из папье-маше… Здесь множество русских. Все эти русские очень любят Швейцарию — у нас в Казани даже места с пригорками названы «русской и немецкой Швейцарией», а я хотя и казанский, а не люблю Швейцарию…»

Думал ли он, когда писал это, что через двадцать лет он поедет в похожую на «Луна-Парк» Швейцарию, чтобы видеть там снег и зиму, напоминающую о русской зиме?

Как он чувствовал и как описывал старый, исчезающий быт: «…был на днях в Звенигороде, ездил в монастырь преподобного Саввы, отстоял христову заутреню и два дня лазил на колокольню и звонил во все колокола — славно очень отдохнул и получил большое удовольствие — монахи отнеслись ко мне весьма гостеприимно и угостили меня водкой и колбасой.

Показывали мне чижа в клетке, который тоже ел колбасу, и хотя очень уверяли, что это чиж, однако, я усумнился, и хоть и не выказывал им моего сомнения, однако думаю, что это просто воробей, но выкрашен нарочно кое-где зеленой краской. Смешно!»

В письмах Горькому издалека Шаляпин живо откликается на события общественной жизни того времени.

Несправедливость, грубая выходка неких литераторов в отношении великого русского художника Ильи Ефимовича Репина возмущают Шаляпина до глубины души. Какой-то маниак изрезал ножом в Третьяковской галерее знаменитую картину Репина «Иван Грозный и его сын», и нашлись два литератора, один эстетствующий, а другой футурист, которые вздумали оправдывать сумасшедшего и при этом изругали Репина.

«Прочитал сейчас в газетах о Волошине и Бурлюке, глодавших старые кости Репина. Сделалось очень больно и стыдно. Жалко Илью Ефимовича. Хотелось послать ему телеграмму, да… — не знаю его адреса. Впрочем, приехав в Питер, пойду к нему сам».

И в молодые годы и на склоне лет Шаляпин с любовью относился к художникам. Он был многим обязан даровитейшим русским художникам: они не только развили его вкус, они

научили его глубоко понимать произведения искусства.

Он пишет Горькому о том, что ему удалось приобрести у художника Константина Юона несколько эскизов к декорациям «Бориса Годунова» и что заплатил он за них полторы тысячи, а «удовольствия имел на полтораста тысяч».

«…Экая прелесть, ей-богу, — талантливый парень, черт его заласкай!»

Шаляпин любил приезжать в Пенаты, в мастерскую Репина в Финляндии, позировать и слушать великого художника. Репин был чудесным собеседником, он был для Шаляпина живой связью с веком минувшим, с давно угасшими, но святыми для Шаляпина тенями. Репин рассказывал ему о знаменитом серебряном самоваре Полины Виардо, о ее доме в Париже, где вокруг стола собирались Тургенев, Флобер, Мопассан и еще молодой Золя. И Репин мог ему рассказать, как пела Виардо, как играл, как выглядел Франц Лист, мог описать лицо и походку Достоевского. Полулежа на огромной тахте в мастерской Репина, Шаляпин подолгу позировал ему и с удовольствием слушал великого старика, глядел на эти старческие руки, написавшие «Бурлаков». А ведь волжанин Шаляпин видел и помнил бурлаков…

«Об искусстве Репин говорил так просто и интересно, что, не будучи живописцем, я все-таки каждый раз узнавал от него что-нибудь полезное, что давало мне возможность сообразить и отличить дурное от хорошего, прекрасное от красивого, высокое от пошлого», — позднее вспоминал Шаляпин.

Он катался на коньках почти с юношеской легкостью, и Репин глядел на него, восхищаясь своей «натурой», врожденной пластичностью движений и не скрывал своего восхищения.

Репин рисовал артиста уже в зрелом возрасте. Черты лица Шаляпина уже были округлые, мягкие, но фигура не утратила юношеской статности. Портрет Шаляпина кисти Репина, полулежащего на диване, в мастерской художника, не сохранился. Предполагают, что неудовлетворенный портретом, Репин уничтожил его, написав на полотне другой сюжет, другую картину. Сохранилась фотография, изображающая Репина у мольберта и Шаляпина, позирующего художнику.

Портрет не удовлетворил Репина, вероятно, потому, что он очень высоко ценил внешность, богатырскую статность и, разумеется, талант своего натурщика. Художник-портретист восхищался оригиналом профессионально; Шаляпин однажды рассказывал, как тоже своего рода «профессионально» похвалил его один знаменитый русский хирург.

Кстати, этот рассказ знают немногие. Знаменитый хирург пришел в первый раз на концерт Шаляпина и сидел с приятелем

артиста в первом ряду. Шаляпин хорошо знал его в лицо и удивился тому, как встретил старик его появление на сцене. Он привстал и зааплодировал во всю мочь, как юноша. После концерта Шаляпин сказал своему приятелю, сидевшему рядом с хирургом:

— Очень меня тронул старик: как увидел меня, так сразу и захлопал в ладоши, а ведь никогда раньше меня не слышал.

— Да, да, — заметил приятель, — как ты вышел на сцену, он как закричит: «Какой скелет! Боже, какой скелет!» — и давай хлопать…

12

Наступил 1914 знаменательный год, первый год первой мировой войны. В июле Шаляпин предполагал петь в Милане, в театре «Ла Скала» в операх «Борис Годунов» и «Хованщина».

В январе 1914 года он выступил после долгого перерыва в Москве, в Большом театре, затем в Петербурге в «Юдифи», в апреле — в Париже и Лондоне, осенью предполагалось большое турне по Сибири и Дальнему Востоку. В ноябре Шаляпин обещал впервые петь в «Дон Кихоте» в Москве. Той же осенью ожидалось выступление Шаляпина впервые в Вене в «Борисе Годунове».

Объявление войны застало Шаляпина за границей. В первые дни трудно было установить, где находится артист; только 31 августа стало известно, что Шаляпин в Лондоне и возвращается в Россию через Норвегию и Швецию.

Приехав в Петербург, Шаляпин рассказывал корреспондентам газет: «Вдали от родины я буквально не мог найти себе места. Я чувствовал, что должен находиться там, где переживают тяжелые минуты мои братья… Теперь не время говорить о моих предстоящих выступлениях… Я счастлив, что нахожусь в родной стране».

19 ноября Шаляпин выступает в Москве, в бенефис оркестра Большого театра. Поет Варлаама в сцене из «Бориса Годунова» и после долгого перерыва — Сальери.

Успех был огромный. Критика так отзывалась об этом спектакле:

«Удивление, преклонение перед гением, в то же время ненависть, злоба и зависть, внутренняя борьба двух начал, сомнение и возможности совмещения в одном лице гениальности и злой воли, — все это находит яркое воплощение в сценическом образе Сальери, создаваемом Шаляпиным. Забываешь о сцене, опере, видишь живого человека…»

Особенно восхищало поразительное перевоплощение артиста. После Сальери — инок Варлаам.

«Меняется все: не говоря о внешнем виде, меняется голос, походка, движение, жесты. Перед вами фигура совсем из другого мира, но фигура живая, брызжущая ярким художественным реализмом, здоровым юмором».

Любопытно, что, повторяя песню Варлаама «Как во городе было во Казани», Шаляпин, «сохраняя общий замысел, вносил тончайшие варианты в детали исполнения». Иначе говоря, он вдохновенно искал и находил новые детали, новые краски тут же на сцене, повторяя по просьбе публики песню Варлаама. И

зрители видели не раз навсегда заученный, застывший образ, а подлинное вдохновенное творчество великого артиста.

Осенью, в октябре, Шаляпин приехал в Варшаву.

Еще у всех в памяти были кровопролитные бои под Варшавой, сибирские корпуса отстояли город и отбросили германские войска. Приезд великого русского артиста имел большое общественное значение, это подчеркивалось теплым приемом, который оказали Шаляпину люди искусства в Варшаве.

Композитор и музыкальный критик А. В. Затаевич поддерживал близкие отношения с выдающимися русскими композиторами — Рахманиновым, Скрябиным, Танеевым, еще в первый приезд Шаляпина в Варшаву в одной из своих статей восторженно отзывался об артисте: «Какая поразительная глубина! Какой возвышающий пафос! Какое благородство стиля и какая красота голоса!» В этот приезд в «Варшавском дневнике» А. В. Затаевич писал об особом значении концерта Шаляпина, о «трогательном чувстве братания двух крупнейших славянских народностей…»

1915 год был для Шаляпина юбилейным — он праздновал 25-летие своей артистической деятельности. Неофициальное чествование произошло 26 сентября в Большом театре, за закрытым занавесом; Шаляпина приветствовала труппа Большого театра, Художественного театра — Станиславский, Москвин, Вишневский. Среди друзей Шаляпина был Горький. В то время Алексей Максимович уже жил на родине, и теплые, дружеские отношения Шаляпина и Горького не прерывались, они виделись часто, и эти встречи радовали обоих.

Юбилей Шаляпина, даже в годы войны, был все же очень заметным событием. Но в обычном принятом тоне юбилейных славословий были и серьезные критические замечания.

«Музыкальный современник» в юбилейной статье отмечал, что Шаляпин перестал идти вперед «и этой своей неподвижностью как бы сам подводил итог своей деятельности».

Так писать о величайшем артисте, уверять, что Шаляпин стал только «классиком», что «новых форм» от него не ждешь, вряд ли справедливо, тем более потому, что Шаляпин искал новое, мечтал о новых операх, и не его вина была в том, что не появлялись произведения, достойные его таланта, и, следовательно, трудно было открывать «новые формы». Что же касается созданных им ролей, то мы знаем, что он непрестанно их совершенствовал. Впрочем взыскательный автор юбилейной статьи называл Шаляпина «величайшим артистом нашего времени», утверждал, что с вокальной стороны артист не совсем оценен, зато оценен до тонкости как актер драматический. Перечислялись роли

Сальери, Мельника в «Русалке», Досифея, Дон Базилио, Ивана Грозного, Бориса Годунова.

«В сфере драматической, — писал критик, — Шаляпин неподражаем, в сфере вокальной он перестает быть явлением индивидуальным и неповторимым, потому что будут пользоваться его приемами, как открытиями в вокальной технике, и в этом залог шаляпинского бессмертия». Интересно, что автор этой статьи говорил о «русской шаляпинской школе» исполнения, в которой самодовлеющим моментом стало «слово, претворенное в музыку и углубленное ею».

Эта статья как бы подводила итоги четверти века творческой деятельности Шаляпина. Автор статьи говорил даже о «шаляпинской» школе исполнения, хотя такой, в сущности, не существовало: была русская школа, созданная Глинкой, Даргомыжским, воспитанными ими певцами, русская школа, достигшая высшего расцвета в творчестве Шаляпина, Собинова, Неждановой, она-то и заменила итальянскую.

Далее в юбилейной статье было сказано, что Шаляпин расширил область вокального искусства и обогатил его новыми средствами выражения, сочетав с особой убедительностью слово и музыкальную фразу в слитную форму *музыкальной декламации*… показал необыкновенно выразительную силу «игры тембра» голоса, сделав вокально-словесную фразу выразителем самых глубоких психологических оттенков, показал, в каком удивительном сочетании находится пение с обшей игрой лицевых мускулов и внешней выразительностью всего тела.

Это был достойный шаляпинского юбилея отклик. Но немало было написано пошлостей, двусмысленных и даже обидных для артиста. Писали о «трагедии одинокого гения, самим своим дарованием нарушающего целостность ансамбля», писали о том, что Шаляпин, по существу, всегда являлся гастролером. «Ему надо выступать только с Шаляпиным или примириться с положением гастролера». Эти господа не могли понять главной заслуги Шаляпина — реформатора русского оперного искусства.

Может быть, поэтому Шаляпин неохотно и притом с раздражением говорил о своем юбилее: «…я бы отказался от всяких чествований и празднований».

«…Право, я начинаю думать, что все сделанное мною за эти 25 лет тоже никому не нужный, лишний труд.

Все 25 лет я неуклонно шел к совершенству в упорном труде, много работал над самим собой, над теми образами, которые я создавал…

Никогда я не упрекну себя в незаконченности начатого труда, в небрежном отношении к искусству».

И здесь Шаляпин говорит о том, что впоследствии не раз повторял к удивлению его почитателей:

«…Самой счастливой порой моей жизни были первые дни выступления моего на подмостках полуопереточного, полуоперного театра Семенова-Самарского.

Тогда все казалось прекрасным и радостным. А теперь, теперь разочарование, печаль».

Допустим, это было сказано в дурном настроении, в минуты меланхолии. Но годы шли, и Шаляпин не раз возвращался к этим грустным размышлениям.

Он прожил еще 23 года, но истинно радостного юбилейного торжества он так и не отпраздновал.

13

Молодой человек — московский студент, литератор — ехал из Москвы в Крым ранней весной 1917 года.

Третий месяц страна жила без царя. От берегов Тихого океана и до линии фронта пришли в движение миллионы людей. В деревнях крестьяне требовали раздела помещичьих земель, в городах, на заводах и фабриках происходили стачки, острые столкновения между рабочими и предпринимателями. Фронт еще держался, но на железнодорожных станциях можно было видеть тысячи бородатых солдат с узелками за спиной, хмуро ожидающих поездов с запада на восток.

Надвигались великие события, в их испепеляющем дыхании бессильно метались люди, все еще гордо называвшие себя Временным правительством России.

Весной 1917 года в Крыму несколько русских киноартистов снимались в художественных фильмах, которым предстояло появиться на экране летом этого же года. Среди этих киноартистов были довольно известные по тем временам «звезды экрана», например, Максимов, Полонский и другие. Молодому литератору-москвичу, уже испытавшему свои способности в сочинении киносценариев, предложили приехать в Крым и сочинить тут же, так сказать, на ходу, два-три сценария для будущих фильмов. Действие этих сценариев обязательно должно было происходить в Крыму — крымские пейзажи, парки, особняки-виллы были фоном, на котором предполагалось развить сюжет. Это было довольно несложное литературное рукоделие, если принять во внимание, что сценарий состоял из шестидесяти-семидесяти сценок, умещавшихся в школьной тетрадке. Вместе с тем писать такие произведения было нелегко, потому что тема ограничивалась «треугольником» — муж, жена и возлюбленный, — и в пределах этого треугольника приходилось выдумывать любовную интригу с обязательным трагическим или лирическим концом при луне, у моря или в кипарисовой аллее. Выдумать что-нибудь более сложное было трудно, и главное — это никак не устраивало акционерную компанию под названием «Биофильм».

В эти дни путешествие из Москвы в Крым было интересным и поучительным. В вагоне второго класса можно было увидеть людей в штатском, но выправка иных показывала, что они очень недавно сняли форменные сюртуки и вицмундиры министерства внутренних дел. В купе первого класса ехала семья помещика, пробиравшегося на Дон. Помещик — ротмистр кирасирского

полка — стоял у окна и с брезгливо-злой усмешкой глядел на людей в серых шинелях, лежавших вповалку на станционных платформах.

В Крыму, в Симферополе, только красные флаги напоминали о февральской революции. В Алуште по набережной гуляли барышни в белом, в ресторане на поплавке оркестр играл попурри из «Веселой вдовы».

Поздно ночью мы приехали в Гурзуф. В парке была тишина, шелест листьев и дальний шум прибоя…

Когда мы подъехали к зданию, называемому «Пятой гостиницей», здесь все уже спали. Коридорный в мягких туфлях проводил нас в номер. На столе в вазе стоял распустившийся цветок магнолии, наполняя комнату сладостным, головокружительным запахом. В открытом окне покачивалась острая верхушка кипариса… Ночью прошел недолгий теплый дождь. Утром кипарисы сверкали свежестью и чистотой, море было нежно-голубым. Аю-Даг резко и отчетливо рисовался в весеннем небе и казался совсем близким. Мы долго стояли на балконе и глядели на крымскую весну, такую красивую после чахлой и запоздалой московской весны. И вдруг послышался какой-то особенный, неповторимый и потому чудесно знакомый голос:

— Сосед, а сосед… Который же это час?

Я поглядел направо и онемел от изумления и неожиданности.

Опираясь на перила балкона, в пестром, раскрытом на груди халате стоял Шаляпин. Он ждал ответа. Конечно, это был Шаляпин, — стоило взглянуть на прекрасную, сильную шею, на полуголое плечо, на складки халата, живописно ниспадающие с плеч…

Наконец ко мне вернулся дар речи:

— Десять. Начало одиннадцатого.

— Утро-то какое, а?.. — глубоко вздохнув, сказал Шаляпин. Он потянулся, широко развел руками и соединил пальцы на затылке.

— Вот не думал, что у нас такой сосед… — сказал мой спутник.

— А я тут с неделю живу… Это вы, что ли, ночью приехали?

Он вдруг повернулся к балконным дверям: «Кто тут?» — и тут же исчез за ними.

Несколько мгновений мы в изумлении глядели на соседний балкон. Потом кто-то вспомнил: в Москве в литературно-художественном кружке говорили:

«В Крыму, в Гурзуфе, Шаляпин».

Итак, наш сосед — Федор Иванович Шаляпин.

И три недели изо дня в день мы виделись с ним Его было интересно и любопытно наблюдать, как редкостное создание природы.

До сих пор мы видели его только на сцене с высоты райка, отделенные от него рядами кресел, рампой и оркестром.

И в чудесный майский день в Гурзуфе автор сценария маялся над страданиями каких-нибудь Нины и Георгия, и это было в то время, когда прообразы этих выдуманных, с позволения сказать, «героев» доживали свои последние беспечные дни…

Но работать было нужно, недаром же сочинителя сценариев привезли сюда, в Гурзуф, недаром ему платили гонорар, обещавший довольно безбедную жизнь на ближайшие два-три месяца. И автор нелепого сценария «Лунная магнолия» мучился на балконе над сюжетом, когда аромат настоящих магнолий кружил ему голову.

Однажды, в утренний час, когда в муках творчества рождался очередной роман Тамары и Валерьяна, я услышал знакомый доброжелательный голос:

— А вы все пишете, поэт… Приятно иметь соседом поэта.

Кто другой мог произнести эти слова, какой другой голос, кроме голоса Шаляпина, мог так прозвучать о тишине майского утра?

— Зашли бы ко мне, сосед… Развлекли бы бедного артиста.

Я бросил в ящик стола тетрадку и пошел.

Балкон Шаляпина был весь в цветах: поклонницы в Крыму не забывали «бедного артиста».

— Вот там возьмите винцо… Легонькое, крымское. А стакан возьмите на террасе.

Признаться, меня удивило гостеприимство, оказанное неизвестному молодому человеку, но сейчас же я узнал причину.

— С отцом вашим мы приятели. Заезжал он ко мне сюда, в Гурзуф, из Севастополя. Уговорил спеть матросам… Вот — память.

На диване лежала матросская форменка и бескозырка с георгиевскими ленточками и надписью золотом «Пантелеймон».

— Любят вашего отца артисты, а мы редко кого любим… Характер хороший, не то что мой.

Он говорил с гостем, как со старым знакомым, — благожелательно и запросто, без всякого высокомерия. Говорил так, может быть, потому, что его гость происходил из знакомой ему артистической семьи, а скорее потому, что гость не представлял собой никакой персоны, был, так сказать, никем и ничем, и доказывать ему свое величие не имело смысла. Кроме того, чудесное утро и долгий отдых в Гурзуфе, видимо,

привели Шаляпина в благодушное настроение.

Он взял с дивана матросскую бескозырку, надел ее на себя правильно, примерив так, чтобы кокарда пришлась над переносицей, — и вдруг я увидел красавца-матроса, хоть сейчас в гвардейский экипаж: были в гвардейском полуэкипаже такие молодцы флотские.

— Я так в Севастополе пел. Матросскую рубаху надел им на радость. Так и сюда приехал. Знакомых оторопь взяла: матрос, — уж не с обыском ли к великим князьям?

Он снял бескозырку и сел в кресло. Впервые так близко я видел лицо Шаляпина. Это было приятное лицо русского человека, вступившего в зрелую пору жизни. Округлый, мягкий подбородок, задорный нос с большими, нервно-двигающимися открытыми ноздрями, чистый, умный лоб, вихор над лбом, большие глаза со светлыми ресницами. Он был одет во все белое, и это при огромном росте увеличивало его фигуру. Большая красивая рука небрежно держала папиросу.

Таков был Шаляпин в расцвете сил, на сорок четвертом году жизни.

И вот он сидел в плетеном кресле в трех шагах от меня и, покуривая папиросу, рассуждал:

— Слыхал я, как ваши вчера спорили, все слышно: вечером тут тихо. Ну вот, как думаете, надолго все это? И когда кончат митинговать? За триста лет хотят наговориться… Вы не подумайте, что я против. Я в Петербургский совет приезжал, один из первых приехал, когда царя сбросили. На кой черт он мне нужен? Я сам себе царь. Я, крестьянский сын, перед кем только шапку не ломал! Кому-кому, а мне этого не надо Я полиции сроду не любил. По правде говоря — боялся. Я вот Шаляпин, меня весь мир знал, а пьяный жандармский ротмистр мог меня обидеть, оскорбить, даже убить мог, ей-богу. Разве таких случаев не было? Потому я за границей любил жить. Ну, ладно. Сбросили — хорошо. Но порядка же нету! — раздражаясь, продолжал он. — Нету порядка! В Мариинском театре одни собрания, ничего знать не хотят, полный разброд! Спектакли идут черт знает как! Всякий тебе в глаза тычет: «Моя, не прежнее время, хватит!» Кому тычат — мне? Я много брал, но я ж и давал, слава богу… Хватит! Пока не кончится, буду здесь жить. Одно плохо: скоро жара начнется. Но осень здесь славная, к осени, я думаю, все наладится.

Таким запомнился мне этот разговор. Было в тоне Шаляпина то «русское благодушие с искрой лукавства», которое подметил Горький в характере русского человека. И разговаривал Шаляпин о политике с московским студентом с тайной мыслью: студенты всегда занимались политикой, может, они больше других

понимают в том, что происходит.

Поэтому он не раз звал меня и моих приятелей гулять в горы или на берег моря. И не раз мы слышали его степенную, неторопливую речь и порой очень острые и справедливые суждения о жизни, о прошлом и настоящем.

— Вы в газетах пишете? — строго допрашивал он автора этих строк.

— Редко. Только стихи.

— Это хорошо, что стихи. А то вдруг напишете все, что я вам тут, как знакомому, наговорил… Я вам вот что скажу: вот говорят — я грубиян… А кто говорит? Газетчики. Я Теляковского просил, чтобы в контракте написал: у моей уборной должны два солдата стоять с саблями наголо. И репортеров не пускать. Я — артист. Не последний артист. Уважайте меня, черт вас возьми! А как обо мне пишут? Всякий сукин сын из «Петербургской газеты» может обо мне писать вот этакими буквами: «Шаляпин — скандалист…» «Новый кунштюк знаменитого баса». Черт их побери! Я же живой человек, я отец, у меня дети растут, а что они про меня пишут? Срам! А люди думают — реклама. Спасибо за такую рекламу!

Он повел побелевшими от гнева глазами, и можно было представить себе его в припадке безудержного гнева.

— Я за границей жил. Там тоже газетчики — чума. Но французу куда до нашего Ваньки Позднышева или Кугульского!

Прошло много лет, и вот передо мной лежит старый иллюстрированный журнал «Искры», приложение к газете «Русское слово». Большая, во весь лист, фотография — Шаляпин в Лондоне напевает пластинки. Он без пиджака, левая рука в пройме жилета, в правой папироса. Голова откинута, глаза полузакрыты. Шаляпин поет, лицо одухотворенное, он нарочно не глядит в звукозаписывающий аппарат. Другая фотография — Шаляпин слушает себя, слушает пластинку. В лице сосредоточенное внимание, напряженность — он сам себе строгий судья. Наконец, Шаляпин на улице, на нем серый цилиндр, серое, свободно падающее с его широких плеч пальто, снисходительно-рассеянный взгляд — он в Лондоне, за границей, во всем его облике чувство внутреннего достоинства и даже величие. Великий русский артист за границей. И над этими тремя фотографиями такой заголовок:

«Перед отъездом в Москву к осеннему сезону Ф. И. Шаляпин заехал в Лондон по приглашению богатых американцев и напел для граммофонных пластинок несколько песен на русском и итальянском языках. Неизвестно, сколько получил Ф. И. Шаляпин за это выступление, но стоустая молва говорит, что этот гонорар «по-американски» колоссален».

В неуважительном тоне писал не только реакционный, злобствующий литератор, Буренин (он упрекал Шаляпина в отсутствии «элегантности» на концертной эстраде), но развязный, неуважительный тон по отношению к Шаляпину был модой в печати того времени.

Великий русский артист вышел из «низов», из народа, и это главным образом служило темой плоских шуточек, игривых фельетонов, пошлых карикатур. Его изображали в лаптях и косоворотке, с балалайкой в руках и подписывали: «Воитель за Глинку», изображали в виде деревенского школьника, а Горького — в виде учителя грамоты — словом, то, чем следовало гордиться, — даровитость человека из народа — выставлялось на потеху пошляков черносотенными и бульварными писаками.

Пошлость волочилась по следам артиста, пошлость и развязная реклама сопутствовали заслуженной шаляпинской славе: фельетоны в стихах и прозе, репортерские заметки, подобные приведенной выше, куплеты с шантанной эстрады. Куплетист кафешантана под фамилией Убейко пел:

Если б был я, как Шаляпин Федя,
Я рычал бы на манер медведя,
Распевал бы всюду громким басом
И хористок бил бы по мордасам.

Но можно ли было ожидать другого отношения к артисту от газет, вроде «Раннего утра» или «Вечернего времени», где деляги-фармацевты печатали объявления о «солодо-экстрактных карамелях с диастазом, от кашля, хрипоты и отделения мокроты» и называли эти карамели то «Пушкин», то «Шаляпин», в зависимости от спроса? Можно ли после этого сказать, что в дореволюционные времена относились с должным уважением к тому, кто был славой и гордостью страны?

О Шаляпине написаны десятки тысяч строк, и большая часть того, что написано, — пошлые заметки бульварных газет о шаляпинских скандалах, шаляпинских гонорарах, шаляпинских причудах и меньшая часть — о значении его как артиста для русского и всемирного искусства.

Естественно, что все это раздражало и возмущало Шаляпина. Он очень высоко ставил звание артиста и возмущался, когда замечал хотя бы тень пренебрежения к искусству, резко обрывал профанов, высказывающих суждения о том, чего они не понимали, не допускал вмешательства в свое творчество. Иногда у него возникали столкновения с публикой, в том случае, когда публика, по его мнению, неуважительно относилась к искусству

актера. Во время концерта в Ростове-на-Дону голоса из публики потребовали, чтобы Шаляпин спел «Блоху» Мусоргского. Он ответил:

— Я имею много недостатков, но самый главный из них — это то, что я капризен и пою, что мне нравится.

В печати возникли по этому поводу споры: допустимо ли для артиста вступать в разговоры с публикой? Шаляпин видел нечто оскорбительное для артиста в таких «заказах». Желание спеть тот или другой романс, объяснял он, возникает у певца в связи с довольно сложными ассоциациями.

— Настроение, у меня было спеть «Два великана», я уже на это настроился, а мне заказывают «Блоху», и я должен ломать свое настроение. Это не так просто…

В 1904 году во время представления «Сусанина» в театре «Олимпии» публика потребовала, чтобы Клементьев, исполнявший партию Сабинина, бисировал арию. Шаляпин сделал знак публике замолчать и громко сказал: «Побольше уважения к Глинке» — и вызвал этим протесты и шиканье.

Каждый из этих случаев становился достоянием фельетонов, и досужие газетчики позволяли себе по этому поводу нравоучения и глубокомысленные замечания и тон задавала газета «Русское слово», имевшая по тем временам неслыханный тираж.

Дорошевич, король дореволюционной журналистики, писал о Шаляпине пространные подвалы-фельетоны в том фамильярном стиле, который он культивировал в последние годы своей деятельности. Если подумать об этом, становится понятным, почему Шаляпин в раздражении требовал от Теляковского, чтобы вход в его театральную уборную охраняли два солдата с саблями наголо.

Может быть, тут было не без рисовки, и если бы вдруг замолчали газеты, Шаляпин забеспокоился бы и заставил заговорить о себе: он был очень падок на рекламу, любил фотографироваться, позировать знаменитым художникам, любил все то, что увеличивало его славу, ссорился с людьми, перед которыми приходилось утверждать свое величие. Когда же слава пришла, с ней пришли суетность, толки, пересуды, развязные статейки малограмотных критиков и репортеров.

Можно ли предъявлять серьезные требования борзописцам желтой прессы, если даже в органе Печати, претендующем на серьезность, — в «Русской музыкальной газете» — в статье о возобновлении в Мариинском театре в 1904 году «Руслана и Людмилы» о Шаляпине в роли Фарлафа было сказано буквально так: «г. Шаляпин сделал из Фарлафа более шута, карикатуру на безобразную трусость, пожалуй, такого субъекта не приняли бы

ко двору Светозара, т. е. пересолил к великому удовольствию верхов».

Под «верхами» в те времена понимали галерею, т. е. места, которые главным образом занимала молодежь, демократическая публика. Стоит отметить и то, что этот «знаток», видимо, совершенно серьезно рассуждал о том, что такого Фарлафа, каким показал его Шаляпин, «не приняли бы ко двору Светозара», т. е. серьезно воспринимал сказку и сказочного владыку Светозара. Нужно ли говорить о том, что Фарлаф в исполнении Шаляпина был его замечательным достижением, и образ этот остался навсегда в истории нашего оперного искусства.

В Крыму Шаляпин сильно скучал, поэтому был общителен и разговорчив. Мы заговорили о кинематографе. Это была для Шаляпина не очень приятная тема. В те давние времена, на заре русского кинематографа, Шаляпин сделал попытку сняться в фильме в роли Ивана Грозного. Он говорил об этом случае довольно сердито, и было от чего сердиться. Подозрительный, недоверчивый к людям, Шаляпин, как это часто бывает, попадался на удочку темным и ловким дельцам, которые умели его расположить к себе.

— Был такой разбойник. И фамилия разбойничья — Иванов-Гай. Разговорчивый такой, разбитной, жуликоватый. В бане познакомились. В бане люди хоть и голые, а души не увидишь… Понравился мне он чем-то. «Федор Иванович, вам бы в кинематограф, миллионы людей мечтают вас увидеть, не то что слушать, — увидеть — и того довольно. Да еще в «Грозном». Уговорил, проклятый. Получился один срам. Приезжаю на съемку. Стоят какие-то статисты, щуплый народец на полицейских клячах верхом. Это кто такие? Отвечают: «Царские сокольничьи». В руках держат чучела, ну, птичьи чучела, — сами чучела гороховые и с чучелами в руках. Это, значит, соколиную охоту снимают. Я как посмотрю на них… А разбойник Гай мне говорит: «Вы не волнуйтесь, Федор Иванович, ради бога! Это у них вид такой непрезентабельный, но все они студенты, интеллигентные люди…» «Так что из того, что студенты, что мне их, в репетиторы нанимать? А что за костюмы на них?» «Костюмы, — говорит, — в стиле эпохи, из костюмерной Зимина». Ну-ну… Оделся я, грим сделал для Грозного такой, как я думал, — моложе сделал его, чем в «Псковитянке». Все обдумал, что к чему. Выхожу. Вижу — нацелились на меня двое с аппаратами, и к чему-то в землю прутики натыканы. «Это для чего?» А мне говорят: «Вот, будьте добры, ходите отсюда и досюда, не ближе и не дальше, шесть аршин». «Вы что, с ума сошли?» «Да нет, — говорят, — Федор Иванович, такова техника,

оптика и тому подобное…» Посмотрел я на Иванова-Гая, он задрожал: «Ей-богу, закон техники, хоть кого спросите». «Ну, — я говорю, — вот что: прутики эти к черту, я буду ходить и играть, а эти с аппаратами пусть ходят за мной и снимают». «Так, — говорят, — невозможно, до этого еще кинематограф не дошел». Надо было мне прогнать их всех — и дело с концом. Но, поди ж ты, уговорил меня, жулик. Один срам получился.

Разговор шел при нашем кинооператоре. Это был очень веселый молодой человек, и, слушая Шаляпина, он покатывался со смеху.

Все было правда: действительно, в те годы кинематограф был в начальной стадии развития, съемки в движении, панорамой, наши операторы еще не знали.

— Смеешься… Дальше что было: ну, какая может быть игра — два шага вперед, два шага назад. Стал играть — солнышко светит, ветерок обдувает, церковка старинная на зеленом лугу, на пригорке, все настоящее, не как в театре. Я даже загорелся, — представилось мне: может быть, и впрямь сюда Грозный на охоту ездил… Вдруг кричат: «Стойте, Федор Иванович, стойте!» Что такое? «Солнце за тучку зашло, нельзя снимать!» Сорвали мне настроение. Нет, уж это не по мне. Какое это искусство? Больше такого срама со мной не будет… А другие могут — скажем, Мозжухин или Полонский. Или не везет мне, что ли? Никогда не буду сниматься.

Можно вообразить, как ждали появления Шаляпина на экране, да еще в роли Грозного, в «Псковитянке». Заранее сообщалось, что Шаляпин сам будет писать сценарий «по историческим материалам». В октябре 1915 года фильм с участием Шаляпина появился на экране.

И фильм встретили довольно резкие отзывы.

В «Кино-журнале» было напечатано об игре Шаляпина:

«Он не только потрясает, он даже к концу игры утомляет зрителя. Вся его игра — это какая-то бесконечная, сплошная гримаса. Он страшно ворочает пустыми белыми глазами, он скалит рот и скашивает губы, он морщит лоб и шевелит бровями, он крючит пальцы и весь гнется и извивается…»

В другом журнале «Пегас», издаваемом кинофирмой Ханжонкова, так отозвались об игре Шаляпина:

«Игра Ф. И. Шаляпина напомнила игру трагиков старого времени: много позы, подчеркнутая мимика, замедленный жест… Вас охватывает чувство стыда за Шаляпина, точно перед вами ходит человек, взобравшийся на ходули».

Шаляпину случалось читать о себе суровые и почти всегда несправедливые критические отзывы; например, его критиковали

даже за лучшие его роли — Еремки во «Вражьей силе» и Фарлафа в «Руслане». Эти выпады можно было не принимать всерьез. Но в критических статьях о выступлении Шаляпина в кино артист все же чувствовал горькую правду.

Он сам понимал, что снялся для кино, не понимая специфики игры для экрана. Он не мог не видеть, что стрельцы и бояре выглядят ряжеными, что эпизоды, хорошо задуманные им, например финал с птенчиком, — Грозный бережно и нежно отпускает на волю птенчика, выпавшего из гнезда, — эти эпизоды получились на экране неубедительными и неяркими. Внешний рисунок, согбенная шея, облик Грозного в старости, походка, мимика — все, столь реальное, правдивое на сцене, — на экране выглядело грубоватой архаичной мелодрамой, искусственной и неправдоподобной. Вот почему он отказался сниматься в фильме «Борис Годунов» и снова подумал о кинематографе, только когда «великий немой» заговорил и зазвучал.

Шаляпин снимался для экрана, когда появился звуковой кинематограф. Он снялся в фильме-опере «Дон Кихот», но большого успеха не было. Действительно, ему не везло в кинематографе. Кажется, не осталось даже пленки с записью его голоса, нет звукового фильма, показывающего Шаляпина в концерте.

Однажды после полудня я сидел на балконе и выдумывал трогательные переживания для героя кинофильма. За спущенной маркизой на соседнем балконе можно было слышать шелест газетных листов и неодобрительное покашливание Шаляпина. Он часто спускал шторы, несмотря на духоту: ему досаждали прохожие. Любопытствующие норовили лишний раз пройти мимо его балкона, где можно было увидеть «самого Шаляпина».

Вдруг я увидел стройного молодого человека в военной форме, в погонах вольноопределяющегося. Щегольски сшитая гимнастерка, обшитая по рукавам и воротнику синей тесьмой, обозначала принадлежность к гвардии, верх фуражки, белый, суконный, говорил о том же.

Вольноопределяющийся приложил руку в белой перчатке к козырьку и позвал:

— Федор Иванович!..

Шаляпин заскрипел стулом, выглянул и неожиданно вежливо, с чуть заметным подобострастием поздоровался с вольноопределяющимся. Он позвал его к себе и даже вышел в коридор встретить.

Они сидели на балконе. Молодой человек был очень красив, пожалуй, даже слишком красив для скромной походной солдатской формы. Приятель, зашедший в это время ко мне,

поглядел в ту сторону, где на перилах балкона сидел вольноопределяющийся.

— Знаешь, кто это? Это Феликс Юсупов.

Фамилию эту в те времена знали все, и не потому, что Юсуповы были богатейшими вельможами в старой России, и не потому, что Феликс Юсупов женился на великой княжне, что было против обычаев в царской семье. Знали потому, что этот красивый, женственный и изящный молодой человек был одним из убийц Григория Распутина.

Весной 1917 года вдова Александра III, бывшие великие князья и их семьи жили под домашним арестом в своих дворцах на южном берегу Крыма. По приказу Временного правительства местные власти относились к ним с предупредительной вежливостью, и только севастопольские матросы разрешали себе проверять, чем занимаются Романовы и их приближенные на берегах Черного моря.

Юсупов жил вместе с родичами своими и, пользуясь тем, что носил форму вольноопределяющегося нижнего чина, и тем, что не числился под домашним арестом (должно быть, за то, что убил Распутина), приехал повидать старого знакомого — Шаляпина. Впрочем он пробыл недолго, не больше получаса, и уехал.

Человек, вышедший из низов и достигший мировой славы, Шаляпин, чувствовал себя польщенным тем, что ему оказывали внимание аристократы, даже короли и принцы. Он мог написать, что иной артист выглядел на сцене аристократичнее самого короля или принца, благороднее прирожденного аристократа. Но когда в Петербурге к нему приезжала титулованная дама, так называемая благотворительница, он не всегда находил в себе силы отказать ей в просьбе участвовать в концерте. Простым смертным он отказывал, и довольно резко. Ему льстило, когда его приглашали петь в домашнем театре Юсуповых, в их дворце на Мойке, в театре-игрушечке, отделанном как бомбоньерка, вмещавшем не более ста человек «избранного общества». Эту слабость Шаляпина хорошо знал и строго осуждал в нем Горький, однажды писавший ему, что он больше аристократ, чем все «Рюриковичи».

Когда Шаляпина спросили о визите Юсупова, он ответил несколько смущенно:

— Да. Знакомый. Да и тот, другой, Дмитрий Павлович, тоже мне знаком. Вообще я кое-кого из Романовых знал. Им, сами понимаете, интересно, какой Шаляпин: из мужиков, а смотрите — фигура… Ну, раньше лестно было, а теперь это мне ни к чему… Красивый молодой человек, образованный… — И вдруг добавил: Распутина они втроем убивали, навалились, как на

конокрада, всем миром. Довольно, в общем противно, трое на одного. Я и Распутина как-то видал. Да мало кого я не видал в жизни. С Азефом у Горького в городки играл, ей-богу. Ну, понятно не знал, кто он такой, да и Горький, конечно, не знал, что за птица.

А после он Мне говорит: «Вот, Федор, с Кем ты, оказывается, в городки играл, — с Азефом…»

И он засмеялся и вдруг, насторожившись, поглядел вдаль.

— Вон Верочка идет…

И, помахав тростью, он довольно скорым шагом пошел догонять Верочку, восемнадцатилетнюю девушку, скромнейшую театральную портниху, которая приехала вместе с киноэкспедицией в Гурзуф.

Светские дамы и жены московских миллионеров, уехавшие в Крым от тревожных событий в столицах и отдыхавшие от этих событий в Крыму, были возмущены и скандализованы: Федор Шаляпин предпочитал их обществу общество голубоглазой, румяной и белокурой девушки, портнихи, ученицы театральной костюмерной.

Здесь, в Крыму, Шаляпин напоминал льва на отдыхе. Собеседник, видевший его в то время, удивлялся: тот ли это Шаляпин — вздорный, взбалмошный, с внезапными вспышками гнева, озорной, себялюб? Он видел перед собой доброго великана из детской сказки, обходительного, внимательного, обаятельного артиста-хозяина. Но стоило человеку поверить в эту простоту, благодушие и проявить к Шаляпину хоть тень невнимания — он чувствовал железную руку сквозь бархатную перчатку. Шаляпин любил, чтобы его слушали, рассказчик он был редкостный; правда, он повторялся, и нам случалось во второй и в третий раз слушать одну и ту же историю о том, как русский купец поспорил с английским, кто кого перепьет: русские приказчики англичан или англичане русских приказчиков. Или другую историю — о том, как он ехал в Москву с пьяненьким извозчиком. Извозчик всю дорогу пел во все горло.

— Спрашиваю его: «Ты с чего это распелся?» Отвечает: «Я когда пьян, всегда пою». А я ему и говорю: «А вот когда я пьян, за меня Власов поет, есть такой бас…»

Многих удивляла в Шаляпине его страсть к обогащению, желание приобретать, покупать ценные картины, землю, дома. Удивляли внезапные припадки алчности; он мог отказать студентам в просьбе участвовать в благотворительном концерте, потребовать неслыханный гонорар, но мог и петь всю ночь приятелям где-нибудь в отдельном кабинете ресторана, уехать с Горьким на три дня на рыбную ловлю и петь ему одному, — над

ними было небо, вокруг море и ни единой души, кроме Горького. Он мог выстроить школу в Малитовке, в Нижнем, поручив заботы об этой единственной в те времена школе с производственным уклоном тому же Горькому. Он часто пел в основанном им лазарете, пел раненым солдатам, но это не мешало ему отказать в скромной просьбе бывшему его приятелю, старому товарищу, с которым он делил нужду в молодые годы.

Прежде чем подписать контракт, он долго обсуждал условия, придумывал хитроумные пункты, придирался к каждому слову, но однажды, увлекшись разговором об автомобильном спорте, подписал контракт не читая. В другой раз, после наделавшего много шуму скандала с дирижером Авранеком, Шаляпин решил порвать контракт с Дирекцией императорских театров. Он позвал к себе самых известных адвокатов, специалистов по гражданским делам. С ними он обсуждал возможность расторгнуть контракт так, чтобы не платить большой неустойки. Когда же адвокаты захотели познакомиться с текстом, то его не нашли. Шаляпин потерял контракт. Разговор перешел на другую тему. Шаляпин пригласил адвокатов к завтраку, заговорились, и кончилось тем, что Шаляпин забыл, зачем он пригласил их к себе.

У него была склонность сутяжничать, скорее комическая, чем антипатичная, потому что судебные дела он обычно проигрывал.

Предстоял любопытный третейский суд между Шаляпиным и его старым другом художником Константином Коровиным. Вопрос возник в некотором роде принципиальный о праве художника продавать портрет без разрешения оригинала. Коровин написал портрет Шаляпина и продал одному коллекционеру без разрешения артиста. Неизвестно, чем кончился третейский суд, но это был не единственный конфликт Шаляпина с Коровиным, да и не с ним одним.

Когда строил дачу, то долго торговался и спорил с окрестными крестьянами; они чувствовали в нем «своего», хитрого русского мужика — скопидома, но близкие люди понимали, что для Шаляпина это была своего рода игра, он вошел в роль «хозяина» и разыгрывал из себя скаредную душу, и даже обижался, когда Коровин и Серов посмеивались над ним.

Обо всем этом мы были наслышаны, но настолько была велика власть его артистического обаяния, что эти противоречия характера, эта пропасть, лежащая между Шаляпиным-артистом и Шаляпиным-человеком, как бы не существовала для нас в ту крымскую весну. Мы сами, того не замечая, превратились в его верную свиту, в его поклонников, хотя среди нас были артисты, завоевавшие себе имя и славу, и не только в кинематографии. И Шаляпину нравилось это поклонение здесь, вдали от столиц,

бескорыстное поклонение его таланту. И он сумел показать свое благоволение окружавшей его молодежи.

По дороге из Гурзуфа в Суук-Су можно было еще недавно видеть железную ограду и калитку. За оградой не было и следа жилья. Одинокая тропа вела на скалу над гротом. Все вокруг принадлежало богатой землевладелице, некоей Денисовой, но скала принадлежала Шаляпину. Отсюда, с огромной высоты, открывается море и Аю-Даг, точно спина медведя, жадно припавшего к воде.

Однажды вечером к скале Шаляпина двинулась странная процессия с фонарями и свечами под стеклянными колпаками. Здесь были артисты, приглашенные Шаляпиным, гитаристы и знакомые рыбаки из Гурзуфа и повара из ресторана-поплавка. Шествие двигалось уже в темноте, когда парк опустел и не было любопытных. Ночь была темная, луна была на ущербе. На скале у костра стояли симметрично расставленные четыре бочонка. Костер горел, раздуваемый ночным ветерком с моря, жарили шашлыки, потрескивал бараний жир. Владелец скалы лежал на ковре в превосходном настроении. Он рассказывал анекдот о волжском купце, поехавшем в первый раз за границу, о том, как, попав в Гамбург, купец запил на Гамбургском вокзале и спьяна снова сел в поезд и вернулся в Нижний-Новгород. Когда же спрашивали купца о заграница, он неизменно повторял: «Ну и пьют же в Гамбурге, ну и пьют!», хотя пил, собственно, он один, и притом в полном одиночестве.

Мы слушали этот рассказ во второй раз, но не могли не смеяться: уж очень живо и притом с комической серьезностью рассказывал Шаляпин. Потом драматическая актриса читала стихи Некрасова, отрывок из «Русских женщин», очень тепло и трогательно.

Костер погас, бочонки с вином опустели, зазвенели гитары. Луна зашла за горный кряж, стало совсем темно, догорели свечи в стеклянных колпаках. Ярко светили звезды, была теплая крымская ночь, трещали цикады, и чуть слышно долетал до скалы тихий плеск прибоя. И неожиданно Шаляпин запел. Он пел без аккомпанемента «Лучинушку». Как странно, как чудесно прозвучала южной ночью, на скале над морем русская песня! И с этой минуты он пел песню за песней, не заставляя себя просить, пел в каком-то радостном, снизошедшем на него вдохновении. Он пел «Сомнение» Глинки. С каким-то сдавленным рыданием и горечью пропел:

Не верю, не верю наветам коварным…

И такая укоризна, такая печаль была в этом неповторимом голосе, что женщины-артистки украдкой вытирали набегающие слезы.

Даже в старинном и довольно пошлом романсе «Глядя на луч пурпурного заката» он спел с таким благородством «мою любовь, и ту забыли вы». Слово «забыли» звучало у него, как стон отчаяния, как страстный упрек. Удивительно, как можно было так наполнить искренним чувством бесцветные слова «жестокого романса».

За горным склоном поднималось солнце, звезды бледнели, нежно-голубым, бледным сиянием открылось нам с огромной высоты море, и вдруг, подняв высоко еле мерцавший фонарь, Шаляпин запел:

Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Это было в мае 1917 года в Крыму, в Гурзуфе, на скале, которую и теперь называют «Скалой Шаляпина».

14

Однажды у Горького спросили:

— Как вы думаете, Алексей Максимович, умный человек Шаляпин?

Горький вскинул глаза на собеседника и, пристально поглядев, ответил вопросом:

— А вы как думаете?

— Если судить по тому, как он поет хотя бы «Пророка», да и по многому другому, — умный.

Горький снова поглядел на собеседника, наклонился и взволнованным голосом сказал:

— Умнейший мужик. Умнейший… в своем деле.

Дело Шаляпина было его искусство. А в жизни, как иногда говорил о нем Горький:

— Чудак какой-то… Да что «чудак», просто озорник.

Вспоминалась правдивая история, которая произошла с Шаляпиным однажды в Праге. В одном скромном кабачке Шаляпин вздумал рисовать на скатерти. Хозяйка кабачка заволновалась и потребовала деньги за испорченную скатерть. Шаляпин, не споря, заплатил и пожелал, чтобы ему отдали скатерть. Скатерть свернули и вручили ему. Но тут кто-то из гостей сказал хозяйке, что она сделала явную глупость. Скатерть с рисунком самого Шаляпина следует вставить в раму и повесить на стене как доказательство того, что этот скромный кабачок посетил знаменитый артист. Хозяйка попросила Шаляпина вернуть ей скатерть и положила перед артистом уплаченные ей десять крон.

— Как, десять? Всего десять? — спросил Шаляпин. — Пятьдесят крон, и ни гроша меньше.

И он получил с хозяйки за скатерть ровно пятьдесят крон, заработав, таким образом, на своем искусстве рисовальщика, и ушел в прекрасном настроении. Разве это не озорство?

Таким вот озорником он был в образе Еремки во «Вражьей силе». И не только озорником. Это был бедовый малый, прохожий человек, бражник, которому пальца в рот не клади, ходи рядом да оглядывайся: все пропьет — и свое и чужое, да еще и прирежет, варнак… Были такие типы в старой, отошедшей Руси.

В знаменитой «Широкой масленице», которую, как никто до него, пел Шаляпин, слушатели видели картину былой русской жизни: вот, мол, погулял, наломал дров, набил горшков на широкой масленице, а там:

Повезут из города
На санях на соломенных…

и будет озорнику великий пост. Размах, разгул, широкая удаль — все это было в исполнении Шаляпина, и особенно трагично и мрачно звучал погребальным напевом финал.

Шаляпин приводил театр в трепет и изумление в сцене у кабака. Стоило поглядеть, как Еремка ломается, кобенится у входа в кабак, как его корчит, поводит, а он все еще кобенится: «Хочу — зайду, хочу — не зайду», а ноги сами несут его, и он не то что входит, а как-то рыбкой ныряет в дверь кабака. Только артист, повидавший на своем веку волжскую голытьбу, бесшабашных пропойц, мог так показать кабацкую погибшую душу — озорника и варнака Еремку.

Еремка во «Вражьей силе» Серова был новый образ, созданный Шаляпиным. Эта роль была сыграна артистом в 1915 году. Критика так оценила новую работу Шаляпина: «Идеальный ритм в игре. Каждая пауза угадана и верно подготовляет следующую фразу».

«…Из ленивого никчемного разговора артист с величайшим мастерством и вдохновением подходит к кульминационному пункту — к дуэту «твоему горю помогу», где Еремка является уже своеобразным русским Мефистофелем».

Но нашлись и более строгие критики. Некто К. Н. Малков находил, что образ Еремки у Шаляпина «чисто пластический. Нет материала для динамического развития образа».

Такие поверхностные и глубоко несправедливые суждения не так уж редко находишь в критических статьях о Шаляпине. Нужно добавить, что Еремка в исполнении Шаляпина был настоящим триумфом артиста.

Было начало 1921 года. В Петрограде в бывшем Мариинском театре военно-театральный комитет устраивал спектакли для моряков и красноармейцев.

Одним из первых спектаклей была «Вражья сила». В театре было холодно, в партере сидели простуженные, кашляющие люди, пахло яловыми сапогами, тянуло махоркой из курилки. Однако это был не рядовой спектакль, у неискушенных зрителей чувствовалось огромное любопытство к человеку, чья жизнь стала легендой, к «царю Федору», как звали Шаляпина балтийцы-матросы.

— Получает, кроме жалованья, полведра водки в день, от водки, говорит, бас крепчает… — повторяли шаляпинскую поговорку люди в башлыках и с маузерами у пояса. — Ну и поет,

что делает, что делает, откуда такое берется…

После спектакля мы пришли за кулисы, в уборную Шаляпина, — у нас было к нему деликатное дело: надо было уговорить Шаляпина выступить в Кронштадте в сухопутном манеже. Кронштадт был почетным местом, и балтийцы-моряки — не последние люди.

Шаляпин сидел полуголый у зеркала и снимал грим.

— Садитесь, старый знакомый, садитесь…

Голос был недовольный. Мы видели отражение его лица в зеркале, видели, как стирались черты Еремки, опухший, одутловатый Еремка исчезал и появлялись знакомые мягкие черты лица, светлые ресницы, широкие, открытые, втягивающие воздух ноздри.

— Какое же у вас ко мне дело?

Мы объяснили и сказали, что Горький тоже с ним будет говорить об этом деле и некий Экскузович — он ведал театром в то время.

— Как медведя, значит, со всех сторон обкладываете…

Тем временем он сбросил с себя отрепья Еремки и переоделся. Он стоял перед нами в прекрасно облегающем его мощную фигуру костюме, небрежно и изящно повязал галстук, пригладил вихор. Чуть серебрились виски, и едва заметные морщинки появлялись у крыльев носа, когда он улыбался.

Кто-то вздумал ему пересказать то, что говорили некоторые петроградские эстеты об исполнении им «Широкой масленицы», что будто бы там Шаляпин отображает судьбу русского «бунта».

— Тоже умники нашлись! Я когда пою, ни о чем этом не думаю. Думаю, да совсем не о том и задолго до того, как пою. Еремка! Да такой голытьбы сколько хошь на пристанях было.

Он начинал сердиться:

— Чепуху они говорят, я знаю, это все В… (он назвал фамилию одного искусствоведа и критика). Что им до меня надо? Делай, что хочешь, пиши про что хочешь, я к тебе не лезу, и ты меня не тронь! И что за судьба моя такая разнесчастная, каждый… лезет и учит! Да пошел он, в конце концов, к черту, еще беду накличет! Я жаловаться буду!.. Вы уж меня простите, я петь в Кронштадте не буду, не двужильный я в самом деле! Нет, петь в Кронштадте не буду! Будьте здоровы и не обижайтесь. Устал… Устал, ей-богу.

Однако дня через два позвонил Дворищин, близкий человек Шаляпина, и сказал:

— Федор Иванович просил вам передать, что в Кронштадте петь будет.

Но этот концерт в Кронштадте не состоялся по военным

обстоятельствам.

Единственный случай, когда пришлось увидеть Шаляпина за кулисами, в его артистической уборной, имел особый интерес для нас потому, что открылась еще одна тайна его творчества.

Он снимал грим Еремки, в зеркале все еще отражалось испитое, страшное лицо варнака, бродяги. По мере того как исчезал этот образ и появлялись мягкие, округлые черты лица артиста, менялся и самый тон его разговора с нами.

Когда исчез Еремка, когда снят был грим и вместо лохмотьев на статной фигуре Федора Ивановича оказался пиджак, когда он небрежно и изящно завязал галстук, исчез и грубоватый, немного разухабистый тон, а прощаясь с нами, Шаляпин превратился в учтивого, приятнейшего хозяина, принявшего гостей не очень дружелюбно и сконфуженного этим обстоятельством.

Он проводил нас до дверей, галантно, с врожденной грацией подхватил под руку знакомую даму и, улыбнувшись, пошел к выходу.

Казалось странным, неужели этот учтивый и обаятельный человек только что свирепо и грубо обругал почтенного, старого человека, литератора, критика?

Неужели этот человек полчаса назад явился нам в образе бродяги, горького пьяницы, душегуба Еремки?

Действительно, это казалось чудом.

15

Видный литератор дореволюционного времени утверждал, что вся артистическая карьера Шаляпина — это работа над образом Мефистофеля. Это, пожалуй, преувеличение, но можно сказать, что вся артистическая деятельность Шаляпина была неустанным, творческим, упорным трудом. Уже говорилось выше о том, что некоторые почитатели Шаляпина думали, будто артист не работает, все дело в таланте, в интуиции художника. И потому эти наивные люди, вероятно, удивились, когда узнали, что артист не работает только тогда, когда он спит. Так справедливо утверждает Дорошевич.

«За обедом, ужином, в дружеской беседе он охотнее всего говорит, спорит о своих ролях».

«Я не знаю артиста, который бы работал больше, чем этот баловень природы и судьбы».

Люди искусства, литераторы, которым приходилось беседовать с артистом, вспоминают его долгие споры, суждения о том, как надо спеть ту или иную фразу, каким жестом надо подчеркнуть ее смысл. Любая застольная беседа в бессонную ночь превращалась в диспут об образе Мефистофеля, о том, как надо пропеть фразу из «Моцарта и Сальери», драгоценный пушкинский стих. И потому правильно такое, казалось бы, парадоксальное утверждение: у Шаляпина не было свободного времени, потому что все свое «свободное» время он был занят самой важной для себя работой: думами о том, как воплотить тот или иной образ, как изменить прежнее толкование роли и найти новое, более яркое, более глубокое и правдивое. Эти размышления и беседы артиста о своей работе были интересны для каждого, кому пришлось их слышать.

Во многих главах своей книги, посвященных искусству пения, он развивает основные положения своего блестящего творческого опыта:

«…*Всякая* музыка всегда так или иначе выражает чувства, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний».

Это требование — разработку интонации фразы — Шаляпин считает обязательным при исполнении русских опер. «В этой интонации нуждается и западная музыка, хотя в ней меньше, чем в русской, психологической вибрации. Этот недостаток —

жесточайший приговор всему оперному искусству. Это сознание у меня нс ново. Оно мучило меня долгие годы».

Здесь особенную ценность для нас имеет замечание Шаляпина о высоком достоинстве русской оперной музыки, которое он называет «психологической вибрацией». Иными словами, он говорит о глубокой содержательности музыки, об особом даре русских композиторов выразить в звуках характер действующего лица, его психологию, его духовную сущность. В западной оперной музыке подобной содержательности и психологического проникновения, умения выразить в звуках образ героя почти нет, и потому мастер интонации, артист, поразительно передававший в звуках переживания действующего лица, Шаляпин достигал полного совершенства именно в русских операх.

«Можно по-разному понимать, что такое красота… Но о том, что такое правда чувства, спорить нельзя… Двух правд чувства не бывает. Единственным правильным путем к красоте я потому принял для себя правду».

На этом пути к красоте и правде формировался творческий метод артиста. Позднее Шаляпин сделал интересную попытку рассказать о нем.

«Как возникает и формируется сценический образ, можно сказать только приблизительно…» — начинает артист.

И Шаляпин довольно подробно рассказывает, от чего он отталкивался в начале своей работы.

Принесли партитуры оперы, он прежде всего знакомится с действующим лицом, которое ему надо воплотить на сцене: «Хороший или дурной, добрый или злой, умный, глупый, честный, интриган или сложная смесь всего этого…»

Шаляпин старается правильно прочитать произведение:

«Я должен выучить все роли, не только свою роль, — все роли до единой… Реплику хориста, и ту надо выучить… В пьесе надо чувствовать себя как дома. Больше, чем как дома».

Он утверждает, что надо знать произведение от первой ноты до последней:

«Не зная произведения от первой ноты до последней, я не могу почувствовать вполне и стиль того персонажа, который меня интересует непосредственно… Усвоив все слова произведения, все звуки, продумав все действия персонажей, больших и малых, их взаимоотношения, почувствовав атмосферу времени и среды, я уже достаточно знаком с характером лица, которое я призван воплотить на сцене… Словом, я его знаю так же хорошо, как знаю школьного товарища…»

Шаляпин, гениальный реформатор русского искусства, был

яростным противником всякого формализма.

Каждый образ, созданный им на сцене, был вызовом теории «искусства для искусства» и сокрушал всякого рода формалистические изыски.

Он ценил благородные традиции русского оперного искусства:

«О традиции в искусстве можно, конечно, судить разно. Есть неподвижный традиционный конец, напоминающий одряхлевшего, склерозного, всяческими болезнями одержимого старца, живущего у ограды кладбища. Этому подагрику давно пора в могилу, а он цепко держится за свою бессмысленную, никому не нужную жизнь… Не об этой формальной и вредной традиции я хлопочу. Я имею в виду преемственность живых элементов в искусстве… Прошлое нельзя просто срубить размашистым ударом топора…»

«…Никак не могу вообразить и признать возможным, чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека… и слово!.. Позволю себе сказать, что и я в свое время был в некоторой степени новатором».

Здесь Шаляпин явно скромничает — он был истинным новатором в области оперного искусства, и дальше он объясняет, в чем состояла его новаторская роль:

«Я собственной натурой почувствовал, что надо ближе проникнуть к сердцу и душе зрителя, что надо затронуть в нем сердечные струны, заставить его плакать и смеяться, не прибегая к выдумке, трюкам, а, наоборот, бережно храня высокие уроки моих предшественников, искренних, ярких и глубоких русских старых актеров…»

И дальше Шаляпин образно и с острой иронией приводит пример режиссерского трюка в «Русалке» Даргомыжского. В то время когда Наташа горестно переживает измену князя, режиссер заставляет статистов перетаскивать на себе мешки с мукой на мельницу.

«Наташа в полуобморочном состоянии сидит в столбняке, еще минута — и она бросится в воду топиться, а тут мешки с мукой!..»

«Для чего это нужно?» — спрашивает Шаляпин «новатора»-режиссера.

«…Надо же как-нибудь оживить сцену».

Здесь Шаляпин дает волю своему гневу:

«Что ответить? Ступай, достань веревку и удавись. А я уж, может быть, подыщу кого-нибудь, кто тебя сумеет оживить».

Он- приводит комический случай с постановкой «Каменного гостя» Даргомыжского. Мысль о том, чтобы выступить в роли Лепорелло, была внушена Шаляпину Стасовым, воля Стасова для него всегда была законом. Шаляпин приступает к работе над образом Лепорелло.

«Я приступил к работе, то есть стал заучивать мою и все остальные роли пьесы, я это всегда делаю. Сижу у себя дома в халате, перебираю клавир… Входит господин с целой библиотекой подмышкой. Ему поручено ставить «Каменного гостя»…

Шаляпин с юмором передает диалог между ним и постановщиком, который, ссылаясь на некоего аббата Этьена, страница 37, том III, относит возникновение легенды о Дон Жуане к XII веку. Артист согласен: «Ставьте в стиле XII века». «Да, но Родриго дель Ступидос на 72-й странице II тома своего не менее классического труда поместил легенду о Дон Жуане в рамки XIV века». «Ну что же, и это хорошо. Чем плохой век? Ставьте в стиле XIV века».

Постановщик ставит оперу в стиле XIV века.

«У Лауры веселая застольная пирушка. На столе, конечно, полагается быть канделябрам, и вдруг постановщик замечает, что канделябры не соответствуют стилю аббата Этьена: «…тащи канделябры XII века». Очень мне стало смешно: «Бог с ним, думаю, пусть забавляется. Приступили к репетициям. Пиршественный стол уставлен так, что за ним не только невозможно веселиться, но и сидеть за ним удобно нельзя. Вступает в действие Дон Карлос. По пьесе, это грубый солдафон. Для прелестной 18-летней Лауры он не находит за пиром никаких других слов, кроме вот этих:

Пора пройдет, когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты?

Роль этого грубого вояки должен петь суровый бас, а запел ее легкий лирический баритон. Постановщик же, поглощенный канделябрами, находил, по-видимому, бескостный тон певца вполне подходящим и ничего не говорил. Об этом ничего не сказано у аббата Этьена, ни у Родриго дель Ступидоса… Послушал я, послушал, не выдержал и сказал:

— Пойду я, господа, в баню. Никакого «Каменного гостя» мы с вами петь не будем».

В этом характерном для Шаляпина живом и остроумном рассказе есть правда, хотя и аббат Этьен и Родриго дель Ступидос (stupid по-французски — глупый) — художественный домысел Шаляпина, но пренебрежение к важному и существенному в опере, псевдонаучные изыскания и преувеличение значения мелочей очень характерны для некоторых режиссеров-«новаторов». И Шаляпин высмеивал их справедливо.

В воспоминаниях художника Головина мы находим интересный эпизод. Шаляпин решительно возражал против декораций, написанных Головиным к «Борису Годунову». В этих воспоминаниях звучит даже жалоба на вмешательство Шаляпина в ту область, которая, казалось бы, касается только художника. Но если вдуматься в замечания Шаляпина, относящиеся к декорациям в опере, можно легко понять, чего требовал от художника в оперном спектакле артист:

«Я признаю и ценю действие декораций на публику. Но, произведя свое первое впечатление на зрителя, декорация должна сейчас же утонуть в общей симфонии сценического действия. Беда же в том, что новаторы, поглощенные нагромождением вредных, часто бессмысленных декоративных и постановочных затей, уже пренебрегают всем остальным, самым главным в театре — духом и интонацией произведения — и *подавляют актера*, первое и главное действующее лицо».

Шаляпин приводит пример подобных бессмысленных затей: он рассказывает о том, как режиссер, вычитавший у Карамзина или у Иловайского, что Григорий Отрепьев бежал из монастыря осенью, в сентябре оставляет окно в келье открытым, а за окном дает осенний пейзаж — блеклую зелень.

«Хронология торжествует, но сцена погублена, — утверждает Шаляпин. — Мусоргский написал к этой картине *зимнюю* музыку. Она заунывная, сосредоточенная, замкнутая — открытое окно уничтожает настроение всей сцены».

Развивая свои мысли о рождении сценического образа, Шаляпин писал:

«Жест, конечно, самая душа сценического творчества… Правда жеста и его выразительность — первооснова актерской игры, — утверждал Шаляпин, — малейшее движение лица, бровей, глаз, что называют мимикой, есть в сущности «жест».

И дальше он говорил с полным убеждением:

— Жест есть не движение тела, а движение души.

Когда же устранено «все механическое и протокольное», наступает то, что Шаляпин называет «свободой театрального творчества».

Однако эта свобода творчества подчинена самому суровому

самоконтролю. Здесь Шаляпин говорит о чувстве художественной меры. Он говорит о том, что артист прежде всего сам должен быть убежден в том, что он хочет внушить публике: «…он должен верить в создаваемый им образ твердо и настаивать на том, что вот это и только это — настоящая правда. Так именно жил персонаж, и так именно он умер, как я показываю. Чувства должны быть выражены интонацией, и жесты сделаны по строжайшей мерке, соответствующей данному персонажу и данной ситуации. Чувствительность и слезу надо заимствовать у самого персонажа, они-то будут правдивыми».

Шаляпин подробно говорит о контроле артиста над собой на сцене:

«Я никогда не бываю на сцене один. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует…»

И этот другой приказывает Шаляпину: «убавь слезу» или, наоборот, «мало, суховато, прибавь…»

Шаляпин рассказывает о том, как он видит все, что происходит на сцене, даже малейший непорядок в одежде хориста, продолжая в то же время играть. Если он смеется, то это смеется герой, если плачет — это слезы героя, которого он изображает. Он припоминает, как однажды в «Иване Сусанине» он, Сусанин, поддался чувству не Сусанина, а своему чувству, чувству Шаляпина, и чуть было не заплакал по-настоящему и сразу же заметил, что это отражается на звучании его голоса, что он теряет контроль, и тотчас усилием воли овладел собой. Когда Збруева, исполнявшая роль царевича Федора в «Борисе Годунове», не могла удержаться от настоящих слез в те минуты, когда Шаляпин — царь Борис умирал, он в паузе совершенно обычным тоном, незаметно для публики, сказал ей: «Не плачь, Женя» и тотчас с прежней силой и драматическим чувством продолжал сцену.

Он советовал артистам не плакать на сцене настоящими слезами: «Слезы дальше рампы не идут».

Вл. И. Немирович-Данченко пишет: «Шаляпин говорил, что перед выходом надо шалить, шутить. Вероятно он себя так наладил».

Да именно он так себя наладил, острил, шутил, а потом мгновенно входил в роль, в свою партию. Ему было достаточно того, что он на сцене, что к нему прикованы тысячи глаз, и он мгновенно становился царем Борисом. Рассказывают, был случай, когда он однажды, замешкавшись за кулисами, в том же «Годунове» с неподдельным ужасом вышел из-за кулис и сразу, включившись в роль, с таким выражением произнес: «Чур, чур, дитя! Не я твой погубитель», что электрическая искра, мурашки

пробежали по коже зрителей.

Кстати, насчет «мурашек по коже зрителя» Шаляпин пишет: «…если у зрителя моего, как мне иногда говорят, прошли мурашки по коже, поверьте, что я их чувствую на его коже. Я знаю, что они прошли…»

«Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия».

Оставаясь объективным, вовремя осмысливая каждую роль, Шаляпин каждый раз находил новые детали, новые выразительные штрихи, дополняющие образ.

Он подводит итоги своего творческого труда над образом:

«Актер усердно изучил свою партитуру, свободно и плодотворно поработало его воображение, он глубоко почувствовал всю гамму душевных переживаний персонажа, он тщательно разработал на репетициях интонации и жесты строгим контролем над своими органами выражения, достиг удовлетворительной гармонии».

Этот отшлифованный, казалось, законченный образ должен, по мысли Шаляпина, подвергнуться испытанию практикой. Образ дозревает от спектакля к спектаклю, «годами, годами», утверждает артист.

«Зрительный зал и идущие от него на подмостки струи шлифуют образ неустанно и постоянно. Играть же свободно и радостно можно тогда, когда чувствуешь, что публика за тобой идет. И вот когда-нибудь наступает момент, когда чувствуешь, что образ готов. Чем это в конце концов достигнуто? Актер так вместил всего человека в себя, что все, что он ни делает, — в жесте, в интонации, окраске звука, — точно и правдиво до последней степени».

Если внимательно проследить всю ту вдохновенную, длительную, проникновенную работу, которую Шаляпин посвятил каждому созданному им образу, поймешь всю искренность и справедливость его замечания:

— Я вообще не верю в одну спасительную силу таланта, без упорной работы.

И еще:

— Думать надо, думать надо всю жизнь, а работать (на сцене) всего полчаса… — повторял он не однажды своим товарищам по работе.

Он придавал огромное значение музыкальной фразе. «Музыкальная фраза — это главное», — повторял Шаляпин. Особенное внимание он обращал на паузы. «Помни паузу!» — говорил он дирижерам, и так являлись знаменитые

«шаляпинские» паузы, о которых много раз беседовал со студийцами оперной студии Станиславский.

Константин Сергеевич Станиславский в последние годы своей жизни много времени посвятил русскому оперному искусству. Ученики оперной студии его имени сохранили и опубликовали некоторые интереснейшие замечания великого режиссера. В этих замечаниях Станиславский не раз говорил о Шаляпине, о его открытиях и исканиях. Станиславский утверждал, что пауза необходима, что надо только умело пользоваться паузой, «наполняя ее ритмом предшествовавшего или последующего музыкального куска». Он говорил о том, что в опере обычно избегали паузы или старались ее сократить, «один только Шаляпин умел пользоваться паузами». Станиславский применял даже своеобразный термин «шаляпинские паузы». Так, в беседе о постановке «Бориса Годунова» Станиславский в сцене галлюцинаций царя Бориса, когда Борис бежит от виденья убитого царевича Димитрия, требовал «шаляпинской паузы», она, по его утверждению, «не разрывала музыкальную ткань, а еще крепче ее связывала».

После Шаляпина своего рода завещанием оперным актерам остались его справедливые слова:

«Непринужденность, свобода, ловкость и естественность физических движений — такое же необходимое условие гармоничного творчества, как звучность, полнота и естественность голоса».

Эта мысль дополняла все сказанное им о создании образа, о неустанной работе мысли, освещающей образ.

Счастливая судьба свела Шаляпина с Горьким в годы творческой молодости артиста. Вспоминая эти времена, Горький рассказывал с улыбкой о том, как Шаляпин готовился петь Грозного в «Псковитянке». Горький советовал ему прочитать пьесу Мея. «А кто этот немец?»— простодушно спросил Шаляпин. Но Грозного пел так, как никто до него не пел. Шаляпин показал Грозного воином, грозой своих противников, а не злобным скрипучим стариком, как его изображали на сиене до Шаляпина.

Так было в самом начале артистической деятельности, но с годами он стал глубоко и жадно изучать эпоху и характер человека, которого хотел правдиво показать на сцене.

Очень интересны суждения Шаляпина о том, как ему удавалось воплощать на сцене исторические образы:

«Если лицо историческое, я обязан обратиться к истории, чтобы не противоречило исторической истине».

Шаляпин рассказал о своих встречах с историком

Ключевским. В одной беседе он нашел яркую деталь — Борис слушает Шуйского. Надо найти отношение к Шуйскому. Можно слушать его речи, как слушают верного слугу, докладчика, которому доверяют. Но мы помним, *как* слушал Шуйского Шаляпин. Он знает цену этому ловкому интригану, хитрому политику. В лице Шаляпина, в глазах было недоверие и подозрительность, он точно в уме решал, где тут правда и где ложь.

Шаляпин видел монету с изображением Бориса Годунова, на этой древней монете царь Борис изображен без усов. Но зритель знает, что Годунов татарского происхождения, он заранее рисует себе черную бороду, какая изображена на древних фресках у восточных сатрапов. В характере Бориса нечто от восточных правителей. И, по убеждению Шаляпина, внешний образ должен гармонировать с характером. Таким он и создал образ Бориса.

Артист придает огромное значение воображению художника, умению нарисовать в своей фантазии облик, характер, обстановку, в которой действует его герой.

«Воображение — одно из главных орудий художественного творчества. Вообразить — это значит вдруг увидеть, увидеть так хорошо, ловко, правдиво внешний образ в целом и затем в характерных деталях. Выражение лица, позу, жест. Для того же, чтобы правильно вообразить, надо хорошо знать натуру персонажа, ее главные свойства. Если хорошо вообразить нутро человека, можно правильно угадать его внешний облик».

Когда Шаляпин говорит о гриме, он предупреждает актеров:

«Никакой грим не поможет актеру создать живой, индивидуальный образ, если из души его не просачивается наружу этому лицу присущие духовные краски — грим психологический».

В чем заключалось искусство грима, которым Шаляпин владел с таким совершенством (точно так же, как этим искусством владели в драме Станиславский, Качалов, Леонидов)? «Не думаю, что я изобрел в гриме нечто новое», — замечает Шаляпин. Он никогда не превращает свое лицо в скульптурную маску: «Лишних деталей надо избегать в гриме так же, как в самой игре. Слишком много деталей вредно. Они загромождают образ».

Люди, побывавшие в артистической уборной артиста, с глубоким интересом смотрели, как гримировался Шаляпин, и даже после того, как они видели, так сказать, всю кухню его грима, даже после того, как они были свидетелями его перевоплощения перед зеркалом, они замирали от удивления: на сцену выходил кто-то другой, не Шаляпин, которого они только

что видели уже в гриме и костюме в его артистической уборной. Он умел придавать характерность, выразительность телу.

Сутулый, немного сгорбленный от трудов, с загорелой шеей земледелец Сусанин; атлетически сложенный воин Олоферн; долговязый, нелепый, с длинной шеей и руками Дон Базилио; одержимый фанатическим экстазом могучий старец Досифей; мучимый угрызениями совести и смертельным недугом царь Борис…

Сквозь тонкий слой гримировальной краски видна была смертельная бледность, которая заливала лицо царя Бориса в сцене с Шуйским (Шаляпин по-настоящему бледнел и краснел, когда переживал на сцене чувства своего героя). Шаляпин гримировал не только лицо, но и руки, торс; он гримировал коня, на котором Грозный въезжает в мятежный Псков, и Росинанта — клячу Дон Кихота, потому что в его воображении конь и всадник представляли одно живописное целое.

Грим Мефистофеля он считал своей неудачей, хотя уже давно отошел от традиционного Мефистофеля тифлисского периода с эспаньолкой и торчавшими кончиками усов, в шляпе с перьями в виде рогов и коротенькой накидке. «Мой первый Мефистофель в Тифлисской опере (1893) еще не брезгал фольгой и метал из глаз огненные искры».

С годами он менял привычный грим почти во всех своих ролях: прошла молодость, черты лица утратили свою округлость, появились резкие морщины, следы прожитых лет.

«Мефистофель» — одна из самых горьких неудовлетворенностей всей моей артистической карьеры…» — писал Шаляпин и мечтал о том, чтобы отказаться от пятен грима, красок костюма и дать «скульптуру в чистом виде», к этому он шел в «Мефистофеле», опере Бойто.

Были основания думать, что вся артистическая карьера Шаляпина — это работа над образом Мефистофеля, но точно так же Шаляпин работал и над образом Бориса Годунова, Ивана Грозного, над образом Еремки и Сальери. А главное, Шаляпин понимал, что вместе с ним, рядом с ним должны работать, искать, творить и режиссер, и дирижер, все от первого до последнего человека на сцене.

Нелегко далась Шаляпину его новаторская роль в оперном искусстве. И как часто «шаляпинские» скандалы с дирижерами, оркестром, хорами и режиссерами происходили оттого, что он хорошо понимал: не один только редкостный его дар воздействует на публику.

Сила воздействия его великолепного таланта зависела от

оперного спектакля в целом, от певцов и певиц — его партнеров, от оркестра, хора, от дирижера и режиссера спектакля, от художника, наконец, от последнего статиста, который, стоя где-нибудь на заднем плане, привык меланхолично чесать древком алебарды ногу, — и его примечал глаз Шаляпина. И вдруг глаза его белели от гнева, его начинало трясти от ярости — и происходили знаменитые «шаляпинские» скандалы, от которых страдали в большинстве случаев не маленькие люди, а почтенные, но довольно равнодушные к судьбам искусства театральные деятели.

«…В театре меня угнетало казенное отношение к делу, — писал Шаляпин, — к спектаклям все относились в высшей степени хладнокровно, машинообразно…»

В другом месте Шаляпин пишет: «…попробуйте-ка воплотить свою мечту в живой образ на сцене, в присутствии трехсот человек, из которых десять тянут во все стороны от своей задачи, а остальные, пребывая в равнодушии, как покойники, ко всему на свете, никуда не тянут!»

Печать резко осуждала Шаляпина, упрекая артиста в том, что он ссорится с такими почтенными людьми, как дирижер В. Сук, с такими талантливыми дирижерами, как Эмиль Купер, и окружает себя «заведомо безличными артистами лишь за то, что они подчиняются беспрекословно его указке…»

Но однажды в разговоре с уважаемым им собеседником Шаляпин сказал:

— И чего только не пишут о Шаляпине: и пьяница он, и грубиян, и лентяй, и чуть не грабитель (это кого: не антрепренеров ли?), и только никому в голову не приходит простой штуки — сколько и как Шаляпин работает и что ему стоит каждое выступление!

Однажды, когда на репетиции ему дали бутафорскую балалайку, он в бешенстве сломал ее и закричал:

— Да неужели же за рубль сорок копеек нельзя купить настоящую!

Он требовал *настоящего* в искусстве, настоящего, взыскательного отношения к тому, что происходило на сцене, он был фанатиком искусства в те годы, когда пел в родной стране, перед соотечественниками.

Он не мог вести себя, как другие знаменитые гастролеры, итальянские залетные соловьи — Ансельми, Баттистини, Карузо. Они пели, не обращая внимания на то, что делалось на сцене до их выхода и что было после их выхода. Они заботились только о том, чтобы оркестр, хор и партнеры вступали вовремя и не мешали им. У них была счастливая жизнь, счастливая старость,

как, например, у Мазини; они были «небожителями», о них и писали только лестное и приятное, они уходили на покой богатыми людьми. А Шаляпин воевал с дирижерами: «Есть дирижеры, которые не знают, что такое музыка, играют, как на балах». Он объяснял это достаточно ясно своему старому другу, художнику Коровину:

— Дирижер не понимает — и не выходит то, что я хочу… А если не выходит то, что я хочу, тогда как же?

Выходит «около», как говорил Шаляпин, но не то, чего он добивался, а добивался он настоящего, полноценного искусства.

Один из любимых Шаляпиным дирижеров, Труффи, говорил:

— Если делать все, что ты хочешь, после спектакля можно лечь в больницу.

Этот же Труффи говорил про Шаляпина:

— Черт Иванович! Постоянно меняет — и все хорошо.

Шаляпин всегда подробно объяснял значение тех требований, которые он предъявлял дирижеру: «…уверенность в оркестровом сопровождении для меня, как для всякого певца, — одно из условий спокойной работы на сцене. Только тогда я в состоянии целиком сосредоточиться на творении сценического образа, когда дирижер правильно ведет оркестр, только тогда могу я во время игры осуществить тот контроль над собой, о котором я говорю».

Известно, что этому контролю над собой на сцене, то есть объективному наблюдению как бы со стороны над каждым своим жестом, интонацией, Шаляпин придавал огромное значение: «… ошибка дирижера выбивает меня из колеи, я теряю спокойствие, сосредоточенность, настроение, и так как я не обладаю завидной способностью быть равнодушным к тому, как я перед публикой исполняю Моцарта, Мусоргского или Римского-Корсакова (лишь бы заплатили гонорар!), то малейшая клякса отзывается в моей душе каленым железом. Мои мгновенные же на них реакции остаются незаметными для публики. Но когда невнимательный, в особенности бездарный, дирижер… начинает врать упорно и путать безнадежно, то я иногда теряю самообладанье и начинаю отбивать со сцены такты…»

Шаляпин старается объяснить частые «инциденты» на сцене, которые вызывали порой возмущение публики и в артистическом мире, и находит им оправдание.

«Говорят, что это не принято, что это невежливо, что это дирижера оскорбляет. Возможно, что это так, но я скажу прямо: оскорблять я никого не хочу и быть «вежливым» за счет Моцарта, Римского-Корсакова и Мусоргского, которого невежественный дирижер извращает и подлинно оскорбляет, я едва ли как-нибудь себя уговорю».

Никто из знатоков музыки, даже самых строгих, взыскательных, не отрицал тонкого, глубокого понимания и умного толкования музыки у Шаляпина.

Он рассказывал подробно, как он работает с дирижерами: «… с дирижерами у меня бывают тщательные репетиции. Я им втолковываю нота в ноту все, что должно и как должно быть сделано на спектакле… все мои замечания, все указания я подробно объясняю… я еще не видел ни одного дирижера, который логично возразил бы мне на репетиции. Если меня спросит музыкант, артист, хорист, рабочий, почему я делаю то или это, я немедленно дам ему объяснение, простое и понятное, но если мне случается спросить дирижера, почему он делает так, а не иначе, то он ответа не находит. Эти дирижерские ошибки, мешающие мне петь и играть, являются следствием неряшливости, невнимания к работе или же претенциозной самоуверенностью при недостатке таланта… Ведь с Направником, Рахманиновым, Тосканини у меня никогда никаких столкновений не случалось…»

Можно сказать с полной достоверностью, что образ, созданный Шаляпиным, сотни раз сыгранный им, как, скажем, Борис Годунов или Мефистофель, не повторялся в точности ни в одном спектакле. Было что-то почти не различимое, но явственное, что отличало Шаляпина в каждом новом спектакле, какой-то штрих, какой-то жест, какое-то новое толкование музыкальной фразы. Это особенно легко проследить на протяжении нескольких лет, когда зачастую менялся и весь образ давно созданной Шаляпиным оперной партии.

Римский-Корсаков говорил о Шаляпине, что его надо не просто слушать, но «звукосозерцать». Это слово «звукосозерцать» надо понимать так, что Шаляпин ни одним жестом, движением, а тем более мимической игрой не нарушал жизненной правды и убедительности образа, который создавал на сцене. Каждый образ он постепенно доводил до большего и большего совершенства, он думал о всех элементах, составляющих образ, о том, как звучит фраза, о том, как облегает его мощную фигуру кольчуга, о том, как ложатся складки плаща.

Перед выходом на сцену он осматривал, как поставлен трон царя Бориса, он думал о том, как будет лежать его рука, как поставить ногу, и вот почему Стасов писал о том, что каждый его жест, каждая поза просится в картину художника.

Нечего говорить о том, как он заботился о слове, о тексте оперы, в особенности иностранного композитора. Он пел в «Дон Карлосе» партию короля Филиппа в собственном переводе и сам перевел на итальянский язык партию Ивана Грозного в

«Псковитянке».

Разумеется, подражать Шаляпину — значит быть только бледной копией в ролях, созданных гениальным артистом, но подражать ему в сверхдобросовестном, сверхлюбовном отношении к творческой работе должно, в этом заключается одна из неоценимых заслуг Шаляпина перед всемирным оперным искусством.

Все, кому доводилось работать с Шаляпиным, пишут о его строгом, взыскательном отношении к искусству. Он мог бражничать, мог отменить спектакль, но на сцене был строг и взыскателен к себе, как и к другим. Были у него иногда какие-то провалы в отдельных сценах, пустые места, бывал на сцене временами какой-то отсутствующий Шаляпин, но вдруг, в одно мгновение происходило что-то непостижимое — артист воодушевлялся, загорался, и перед зрителями во весь рост вставал вдохновенный художник, артист. И холод вдруг пробегал по жилам, когда Шаляпин пел: «Тяжка десница грозного судьи» или в «Демоне» обольстительно, проникновенно и страстно звучало: «Не плачь, дитя, не плачь напрасно…» и дальше: «Он слышит райские напевы…» Только сущий демон мог так пропеть, произнести, чуть иронизируя и вместе с тем обольщая, очаровывая Тамару, эти лермонтовские стихи.

Да, великий, великий был артист!

16

На пятом десятке лет своей жизни Шаляпин сохранил необыкновенную легкость, подвижность, пластичность своего большого и стройного тела, непостижимое умение владеть этим телом, сохранил и весь блеск своего артистического дарования. В интимном кругу, в благодушном настроении он по-прежнему был великолепным рассказчиком, в особенности если тут же находился драматический артист, соперничающий с ним в искусстве рассказа.

Он был редким импровизатором. О даре Шаляпина-импровизатора с восхищением вспоминают ныне здравствующие его сверстники. Однажды он встретился за обеденным столом у Стасова со знаменитой артисткой Марией Гавриловной Савиной, одной из умнейших, острых и наблюдательных женщин своего времени. Они — сначала только для себя — разыгрывали забавную сцену ухаживания провинциала-купчика за столичной знаменитостью: пять минут спустя все сидевшие вокруг буквально помирали от хохота, слушая великолепное состязание в остроумии, выразительности мимики, остроте диалога Шаляпина и Савиной.

В другой раз в студии известного художника зашел вечный спор о том, что такое искусство. Шаляпин не принимал участия в этом споре, только мимоходом сказал: «Я вам покажу, что такое искусство» и незаметно ушел. Спор продолжался, ухода Шаляпина не заметили. Внезапно открылась дверь — на пороге появился со спутанными волосами, смертельно бледный Шаляпин и дрожащими губами произнес только одно слово:

— Пожар…

Началась паника, крики ужаса — все, что бывает в таких случаях. И вдруг маска страха, отчаянья слетела с лица Шаляпина, он рассмеялся и сказал:

— Вот что такое искусство.

Разумеется, никакого пожара не было, но люди, бывшие в тот вечер в студии, уверяли, что когда они увидели лицо Шаляпина, им почудилось даже пламя, выбивающееся из-под двери.

Шаляпин рассказывал о своей первой поездке в Англию. Он ехал всю ночь в поезде с незнакомым англичанином. По-английски Шаляпин не понимал, знал только одно слово «иес», то есть «да». И с помощью одного этого слова, произносимого очень убедительно, с разными интонациями, он поддерживал длиннейший разговор со своим попутчиком-англичанином, который рассказывал какую-то абсолютно непонятную Шаляпину

длинную историю. Когда им пришла пора прощаться, англичанин долго жал руку Шаляпину, очевидно, выражая особую благодарность своему общительному спутнику-собеседнику.

Особенно любил Шаляпин разыгрывать, импровизировать характерные бытовые сценки, толковать с подыгрывающим ему приятелем-артистом на характерном языке купцов, волжских рыбников, изображая торговую сделку. Он сыпал специфическими словечками купцов-рыбников и мог часами продолжать эту игру.

Он импровизировал целые сцены, комические истории, в которых являлся то в образе подгулявшего купчика, то губернатора, даже в образе купчихи-вдовушки. Это было чудесное перевоплощение, на глазах у всех, в застольной беседе. Здесь Шаляпин вступал в соперничество даже с Иваном Михайловичем Москвиным — даровитейшим рассказчиком. Шаляпин любил читать на память Пушкина, в студии его имени он однажды читал «Моцарта и Сальери», одинаково хорошо читая и за Моцарта и за Сальери. Он подумывал о том, чтобы выступить в роли Макбета.

* * *

Годы гражданской войны, голода, блокады были суровым испытанием для молодой Советской республики. Но даже в эти грозные годы, в 1919–1921, не угасала творческая, новая жизнь, пробудившаяся в Октябре 1917 года; люди забывали о голоде, лишениях, создавали новое, близкое народу революционное искусство. В Доме искусств на Мойке, в Доме литераторов, в театральном отделе Петроградского совета спорили о революционном репертуаре, о реалистическом искусстве. Театры и концертные залы были переполнены новыми зрителями, которым раньше были заказаны пути в театр, — поистине искусство принадлежало народу.

Лучшие из лучших представителей старой художественной интеллигенции с воодушевлением работали для народа, их не смущал и скудный паек — осьмушка черствого хлеба — и холодные, нетопленные квартиры. Но в обстановке классовой борьбы явно и тайно действовали «внутренние эмигранты», контрреволюционеры, ожидающие прихода белогвардейцев и интервентов. Эти люди не могли оставить в покое такую заметную фигуру, как Шаляпин, — всемирно известный русский артист. Если раньше Шаляпин был не разборчив в людях, окружавших его, то в те трудные годы он терпел вблизи себя злопыхателей и клеветников, уверявших его в том, что «искусство

гибнет» и спасение для него только за границей, где еще умеют ценить талант.

Шаляпин, даже в те тяжкие годы, не знал лишений, он жил так же, как прежде, разница была только в том, что темные дельцы теперь соблазняли его не огромными гонорарами, а коллекционными винами и всякой снедью, о которой и не мечтали простые смертные.

Жаловаться ему было не на что. Шаляпину доверили художественное руководство Мариинским театром, он мог осуществить все свои творческие мечты. Ему не было еще пятидесяти лет, он был в расцвете таланта и сил. Приятно было видеть зимой 1920/21 года его богатырскую, стройную молодую фигуру, розовое, свежее лицо. Ему шла белоснежная вязаная фуфайка, высокие белые, обшитые кожей бурки и меховая шапка. Народ его знал и любил, он был окружен почетом и любовью, он по-прежнему был гордостью нашего искусства. Напрасно он обижался на хористов, которые втихомолку называли его «генералом», в Луначарском — народном комиссаре просвещения — он находил всегда защиту, да и не от кого было защищать Шаляпина. Скорее всего, его следовало защищать от злопыхателей, нашептывающих ему: «Эх, Федор Иванович! Вам бы в Париж, в Гранд-опера, или в Лондон… Нынче у нас опять ржавые селедки выдавали… А там… господи!.. Да ведь годы идут, поезжайте, пока не поздно, пока вы еще в полной силе…»

«Что такое театр? Это актер…» — писал Шаляпин в письме к артисту А. М. Давыдову.

Правда: театр — это актер. Но в одном ошибался Шаляпин; как ни странно, в этой своей ошибке он приближался к Мамонту Дальскому, злосчастному таланту русской сцены.

«Где Дальский, там театр», — говорил о себе этот русский Кин. И кончил свою артистическую жизнь в убогих балаганах, окруженный актерами, которых он сам называл калеками. Шаляпин был украшением русского оперного театра; уезжая из родной страны, он воображал, что всюду, куда бы ни забросила его судьба, он будет по-прежнему вершиной оперного искусства и все, что будет окружать его, будет достойно его имени. В первые годы своих зарубежных странствий он добивался этого. Так было и накануне первой мировой войны, и даже после войны, в эпоху «просперити» — процветания. Тогда Шаляпин мог потребовать от своих предпринимателей больших затрат на постановку, он мог потребовать, чтобы в театр Елисейских Полей, в Париже, привезли настоящий русский хор, — в то время это устраивало его предпринимателей. Затем все изменилось, и алмаз чистейшей воды уже не имел достойной оправы — артист, великий артист

превратился в некую ценность на международном рынке искусства.

Он уехал из России по собственной воле и жил за границей в обстановке капиталистического мира, окруженный потерявшими родину эмигрантами, алчными «деловыми людьми» — импрессарио, вовлеченный в постоянную погоню за бешеными гонорарами. Он тосковал по родной земле, но не нашел в себе силы порвать со всем этим. Шаляпин не вернулся на родину. Причиной тому, как уже сказано, был он сам.

Он это понимал, когда в 1924 году писал Горькому: «Мне все кажется, что я что-то пропустил, чего-то не сделал важного. И что живу все как-то больше для *себя* и для каких-то *своих*. Кругом народ стонет, а я злоблюсь и не имею ни сил, ни знаний, как ему помочь…»

В том же 1924 году Горький получает письмо от Шаляпина, и в этом письме есть такие строки: «…езжу по Америке вдоль и поперек. Отвратительно! Вот и теперь поеду снова. Ой-ой, как не хочется! Тяжелая страна! а вот видишь, еду — не люблю ее, а еду — свинья! За деньгами, за золотом. Продаю душу за доллары — выругал бы себя покрепче, да что-то жалко становится. Люблю себя-то, скотину, люблю бесстыдника!»

Эта мысль о никчемности его странствий по свету повторяется и в письме от 16 сентября 1925 года:

«Некоторые мои антрепренеры настаивают, чтобы я с мая до октября будущ. года поехал в Австралию. Не знаю, соглашусь ли — очень уж трудна делается беспрерывная работа, тем более, что смысл этой работы теряет то прекрасное, которым я жил раньше; художественные задачи смяты в рутинных театрах, валюта вывихнула у всех мозги, и доллар затемняет лучи солнца…»

Он все же уверен в том, что продолжает свою славную миссию:

«Много нужно духовного напряжения и, кажется, способностей, чтобы заставить их слушать музыку русскую, в особенности на русском языке. Я горжусь — это мне все-таки удается!..»

Он мечтает о встрече с Горьким: эта встреча всегда приносила ему столько радости, в особенности в тяжелые для него минуты…

«…Все время собирался ехать в Италию и в Сорренто, — пишет Шаляпин 16 сентября 1925 года, — выправил визы и даже укладывал несколько раз чемоданы, но «бог судил иное» — разные семейные и прозаические устройства жизни помешали и приятному путешествию в Италию и в особенности к тебе.

Соскучился я страшно по твоей душе, мой дорогой и горячо

любимый человек!..»

«Семейные и прозаические устройства» все больше и больше затягивают артиста, жажда приобретательства постепенно овладевает им, он пробует оправдываться: надо обеспечить большую семью. Его беспокоит неопределенность политического положения в Европе: «…многие думают, что «великая война» кончилась и так называемые «победители» и так назыв. «побежденные» будто бы ищут урегулирования взаимных отношений, будто бы стремятся к миру, — а я, по глупости моей, все думаю, что война все продолжается…»

«…Прости, Максимыч, но думается мне, что великое уничтожение человечества впереди и, кажется, в недалеком будущем. Не знаю, доживем ли?..»

В этом письме начинает прорываться нота тоски по отчизне, которая с каждым годом все громче и громче звучит в его письмах к Горькому и к старым приятелям в Россию.

Сквозь мелочи, сквозь мелкие прошлые обиды на хористов Мариинского театра, сквозь хмурое брюзжание человека, который где-то внутри, в душе, чувствует, что он неправ, прорывается эта терзающая его сердце тоска по родине: «…живу в хорошей квартире, в какой никогда еще в жизни не жил, однако это удовольствие, конечно, не из первых, и я все-таки скучаю о простом родном сеновале, где так незаменимо попахивает сеном и русскими лошадками; вероятно, надолго, если не навсегда, приходится расстаться с этими милыми запахами, которые вдыхались в течение всей жизни полной и свободной грудью…»

И письма Шаляпина и особенно его книга «Страницы из моей жизни» имеют большую ценность. Книга его не только интереснейший человеческий документ, документ эпохи, — книга эта и с литературной стороны превосходна. Дружеские связи Шаляпина с литераторами, интерес его к литературе, широта кругозора рисует еще одну замечательную особенность этого сложного и противоречивого, своеобразного характера.

7 сентября 1926 года из далекой Австралии, из Сиднея, он пишет Горькому в Сорренто:

«Прочитал я с наслаждением (как все твое всегда) Артамоновых и с такой же горечью посмотрел на поколения. Э-эх! Люблю я тебя, мой огромный человек, и считаю счастьем великим, что, кроме того, что живу в одно время с тобой, еще имею исключительную привилегию быть с тобой в дружеских отношениях! Дорогой Алексей Максимыч, я очень горжусь этим, и горжусь, так сказать, не «по-квасному», не «по-купеческому». Природа была так добра и ко мне: она дала возможность слышать мне и видеть мне немного больше, чем другим, — я вижу тебя,

слышу тебя и чувствую тебя глубоко, и душа моя всегда, когда я имею возможность чувствовать твою душу, наполнена неизъяснимой радостью. Все читают Пушкина, но не все видят там отношение света к тени (извини за техническое выражение).

Цвел юноша вечор, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу…

Так все и читают, и редкие видят, как ловко юноша сочетай со стариком! Так вот и ты — читают множество, а едва ли чувствуют, как «березки стоят выгнанными из леса»… Надоел я. Да не могу удержаться, чтобы не излить хоть одной слезинки радости — особенно тут в Австралии».

Пушкин! Только человек, преклонявшийся перед гением Пушкина, мог так петь Сальери в «Моцарте и Сальери» и романсы на слова Пушкина. О том, как почитал, как любил творения Пушкина Шаляпин, свидетельствуют и другие его письма. Особенно глубоко и трогательно эта любовь проявлялась в конце жизни артиста.

Зима 1928 года.

Двенадцатого декабря Шаляпин пишет Горькому из Будапешта:

«…Радовался очень твоему пребыванию в России. Приятно мне было знать и слышать, как выражал народ наш любовь свою к своему родному — родному писателю. Еще бы!!

Взгрустнул маленько, как прочитал в письме о твоем пребывании в Казани. Как перед глазами вырос в памяти моей этот «прекраснейший» (для меня, конечно) из всех городов мира город. Вспоминал всю мою разнообразную жизнь в ней: счастья и несчастья, будни и масленицы, гимназисток и магазинок, ссудные кассы и сапожные мастерские, и чуть не заплакал — остановив воображение у дорогого Казанского городского театра. Нет больше ни лукоморья, ни дуба зеленого, не движется больше эта магическая стена, скрывавшая «Таинства» — по ту сторону!

Жалко!!

«Строят понемножку» — пишешь ты — верю! но театра, наверно, долго не выстроят — да и вообще выстроят ли?..»

В 1928 году, прожив годы за границей, Шаляпин, как это видно, смутно представлял себе свою родину; он бы искренно изумился, если бы узнал о том, сколько театральных зданий, дворцов и домов культуры с великолепными театральными залами было выстроено в ближайшие десять-пятнадцать лет.

Упреки и сетования, мелочные обиды Шаляпина вперемежку

с искренней грустью, и горечью, и тоской по родине кажутся странными и недостойными этого большого человека в искусстве.

Он подумывает о возвращении на родину и откровенно пишет Горькому: «…жизнь театральная в Москве и Питере устроена сейчас так, что пришлось бы вступить в бой, а я, признаться, воевать устал, да и не верю больше в победы…»

Вдали от родины он неверно представлял себе театральную жизнь в Москве, ему чудились непрестанные бои с «теоретиками» всякой «биомеханики», с постановщиками, насаждавшими конструктивные декорации и отрицавшими его как артиста.

Вся жизнь Шаляпина в искусстве была борьбой за реализм. И в этой борьбе его заслуги неоспоримы.

То, что донеслось до Шаляпина в Париже, ошибочно показалось ему торжеством формализма, и он уже видел себя в боях с теми, кто некогда жестоко обижал Репина.

Оторвавшись на долгие годы от родины, он не мог понять, что формализм и эстетские кривляния нашли для себя благодатную почву именно на Западе, в капиталистических странах. И он уже «устал воевать», да и «не верил больше в победы».

В душе его всегда жила тревога: то казалось ему, что он начинает лишаться голоса, то казалось, что он не «вытянет» уже «Псковитянку» и того же «Дон Кихота». У него был страх перед тем, что на родине его помнят таким, каким он был много лет назад, в расцвете сил, а теперь послушают его и испытают горькое разочарование, хотя пел он даже в последние годы жизни порой чудесно, совсем как в молодости.

Где бы ни пел Шаляпин, вершины творчества он достигал не на чужбине, а всегда на родине, и особенно в великолепных залах бывшего Мариинского и Большого театров. В памяти тех, кому довелось его слышать, он сохранился прежде всего выступающим здесь, в сердце страны, на сцене Большого театра. Здесь прошла творческая молодость и зрелость Собинова и Неждановой, здесь звучат ныне голоса Пирогова, Козловского, Михайлова, Рейзена, Максаковой, Ханаева, Лемешева и даровитых певцов молодого поколения.

В Париже, в тусклом, пропыленном старом театре Шатле, где десятилетиями шла феерия «Вокруг света в 80 дней» с живыми слонами и баядерками, я снова увидел Шаляпина без превосходного хора и оркестра Большого театра. Шаляпин на фоне старых, истрепанных декораций, шестидесятилетний Шаляпин без Москвы, без родины, без старых друзей, без родной земли…

И это было тяжело и горько видеть. Он так и не нашел театра,

который видел в мечтах. Этот театр созидался без него в России.

17

В Сорренто, в доме Горького, однажды на закате солнца Алексей Максимович заговорил о Шаляпине.

Он вспомнил, что слышал его в последний раз в 1931 году, в Риме.

Шаляпин приехал в Рим и позвонил по телефону Алексею Максимовичу — предстояло выступление артиста в «Борисе Годунове», и он пригласил Горького в театр.

Это был один из триумфальных спектаклей Шаляпина. Он пел Бориса по-русски, зал был переполнен экзальтированными итальянцами и иностранными туристами, главным образом англосаксами. Но восторги англичан и американцев сравнились с восторгами и овациями итальянцев. В сцене галлюцинаций, когда Шаляпин, приподнимаясь, глядел туда, где ему мерещилось «дитя окровавленное», зрители, потрясенные до глубины души, тоже приподнимались с мест и глядели в ту сторону, куда смотрел расширенными от ужаса глазами Шаляпин.

После спектакля Алексей Максимович, его близкие вместе с Шаляпиным отправились в старинный ресторан Рима, так называемую «Библиотеку». Шаляпин был в ударе, он радовался встрече с Горьким, до поздней ночи они оставались в «Библиотеке», Шаляпин припоминал любимые рассказы Алексея Максимовича и передавал эти рассказы с обычным блеском прекрасного комедийного актера. Потом он запел, и все, кто был в ту ночь в «Библиотеке», столпились у стола, восхищенные этим неожиданным и чудесным концертом великого русского певца…

Это была последняя встреча Алексея Максимовича с Федором Шаляпиным.

Горький не раз вспоминал о том, как Шаляпин в первый раз пел в Милане, в театре «Ла Скала», и как высокомерные знатоки говорили: «Привозить русского певца в Италию — все равно, что ввозить в Россию пшеницу». Потом эти же высокомерные знатоки сходили с ума по Шаляпину, и опера Бойто «Мефистофель», никогда не имевшая успеха, получила признание благодаря Шаляпину, и великий тенор Мазини поцеловал артиста после его дебюта в этой опере. И такой триумф произошел в театре, где ценители оперы семьями, из поколения в поколение, бывают в одних и тех же ложах.

Когда Горький говорил о Шаляпине-артисте, в его голосе звучала теплота и нежность. Это было восхищение чудесным даром художника.

В тот вечер у Горького на столе появился граммофон,

шаляпинские пластинки, и через минуту голос Шаляпина торжественно и свободно звучал над кипарисами и лаврами, над тихим садом виллы «Эль Сорито».

— Видите ли, что сделал этот человек, — сказал Горький, — этот человек грустную нашу волжскую песню «Эй, ухнем» заставил слушать здесь, в Италии, где любили только сладостные неаполитанские песенки, и в Лондоне, и в Чикаго, и в Австралии. И слушают, и ведь как нравится!.. Моряки наши приезжали и рассказывали: как-то зашли они чинить корабль на коралловый остров где-то на краю света, в Океании, где люди ходят, как в раю, почти голыми, и вдруг услышали родное волжское — «еще разик, еще раз…» Услышали Шаляпина, то есть пластинку, конечно. Русскую песню пронести через весь мир, да еще со славой — это мог только Федор, только русский гений. Вот она, сила искусства.

И в Москве, на подмосковной даче, в минуты раздумья, когда затихала беседа, Горький вдруг просил принести граммофон, и вновь звучал голос человека, с которым связано столько воспоминаний молодости, столько разговоров об искусстве, о будущем народа, будущем человечества.

Редкого человека так знал и любил Горький, как Шаляпина, и редкого человека так печалил Шаляпин, как Горького. И как бы ни любил Горький Шаляпина-артиста, он был суров и неумолим к нему как человеку и, когда это было нужно, возвышал свой голос и говорил артисту правду в лицо, корил его в глаза.

Сначала он прощал Шаляпину его страсть приобретать, он видел в ней тоже своего рода озорство, чудачество большого человека. Временами эта жажда приобретательства действительно имела вид чудачества, когда Шаляпин покупал острова, голые скалы.

— Скалы я вообще покупаю! — говорил он с горящими в азарте глазами.

У него была вилла в Сан-Жан де Люс у Пиренеев, доходный дом в Париже на авеню Прейсиш-Эйлау, земля в Тироле, где он хотел построить усадьбу в стиле русского ампира.

Эти чудачества можно простить, но порой ради денег он шел на унижение своего артистического достоинства, своего имени, сочинял хитроумные контракты, играл на бирже, смертельно боялся разориться и дважды разорялся, теряя почти все, что заработал, странствуя из конца в конец света.

Эти свойства характера, проявившиеся еще в молодые годы, со временем превратились почти в маниакальную страсть. Приятели Шаляпина, зная эту его слабость, сначала подшучивали над ней, но он приходил в ярость, бранился и ссорился с ними, и

в конце концов происходил разрыв, если приятели не мирились с этой чертой характера артиста.

Он боялся потерять голос, хотя не было в нем болезненной мнительности певцов, которые дрожат над своим сокровищем — голосом, кутают горло, отравляют существование окружающим, опасаясь каждого дуновения ветерка. В годы молодости он придумал поговорку: «От водки бас крепчает», он не отказывал себе в удовольствии пображничать, провести ночь с друзьями, ему нравилось благородное соперничество с талантливыми артистами. Он рассказывал потешные анекдоты славно плясал русскую и, наконец, пел всю ночь, нисколько не заботясь о том, что завтра ему петь в театре.

Одной зимней морозной ночью в Москве он шел из гостей с друзьями, шел пешком, чтобы подышать живительным морозным воздухом. Они шли тихим московским переулком. Искрились в зимнем небе звезды, сверкал в лунном сиянии снег, и вдруг на повороте открылась им старинная, древних времен, церковка, крыльцо на пузатых колонках, и все это в пышном, девственно чистом снегу.

Казалось, вот появится на крыльце опричник или боярин в собольей шубе… И в то же мгновение Шаляпин взбежал по ступеням на крыльцо; распахнув шубу и скинув бобровую шапку, он запел «Скорбит душа…» из «Бориса Годунова»… Друзья стояли, цепенея от восторга — настолько удивительна была эта фигура на паперти старинной церкви и голос, торжественно звучавший в тишине зимней ночи…

И эта широта натуры уживалась в нем с припадками алчности и скаредности.

Он сам объяснял эти чувства: «Бери больше, пока поешь, а то пошлют к черту!» Мысль о необеспеченности, об ожидающей его на старости лет нищете, мысль, которая кажется нам странной, если принять во внимание его заслуги перед мировым и русским искусством, ужасала Шаляпина.

— Сами понимаете, громадная семья, множество людей за столом, содержать такой дом — шутка? — говорили в оправдание Шаляпина близкие ему люди.

Для человека нашего времени, для молодого поколения советских артистов непонятен этот панический страх перед потерей голоса, перед надвигающейся старостью. Наоборот, часто приходится слышать рассуждения, будто «заслуженным» и «маститым» у нас отдают предпочтение перед молодежью. Трудно себе представить, что прославленные артисты дореволюционного времени были, в сущности, необеспеченными людьми. После двадцати пяти лет службы в императорских театрах артист мог

рассчитывать на пенсию, которая не обеспечивала ему скромной жизни на старости лет. С эстрады декламировали горькие и правдивые строки о состарившейся артистке:

Она была мечтой поэта —
Подайте Христа ради ей…

Выросший в прошлом веке, в несправедливом социальном строе, Шаляпин более всего страшился нищеты и забвения в старости.

Однажды, слушая за границей рассказы старого знакомого, приехавшего из Москвы, он долго не перебивал его, стараясь вникнуть, понять то, что ему рассказывали. Наконец, признался:

— Не понимаю. Надо бы мне родиться лет на двадцать позже — тогда, может быть, я бы понял…

А в другой раз, встретив одного из старейших артистов Художественного театра, приехавшего на заграничный курорт, сказал:

— Вы, должно быть, богатый человек…

И недоверчиво выслушал ответ, что артист приехал лечиться на средства государства.

Еще одной чертой этой сложной, страстной и противоречивой натуры был особый цинизм, безжалостное отношение к себе, к своему таланту, которое проявилось у артиста в последний период его жизни. Взыскательный и требовательный, строгий к себе и к другим художник, гроза дирижеров, режиссеров и своих партнеров, человек, всю жизнь требовавший почтительного, уважительного отношения к себе как к артисту, в этом последнем периоде своей жизни поражает каким-то пренебрежением, неуважением к самому себе.

Он поет за завтраком в семье миллионера, его даже не приглашают сесть, ему даже не аплодируют, он получает деньги и уезжает. Потом он рассказывает, что на островке, в саду виллы, где он пел, были искусственные пальмы с листьями из железа. И люди тоже были точно искусственные — лица их не выражали никаких чувств, пока пел Шаляпин. Он рассказывал об этом случае художнику Коровину запросто, мимоходом, как будто не сознавая всего трагизма этого эпизода. Впрочем, вряд ли он этого не сознавал — «умнейший мужик».

И после насилия над собой, над всем тем, что он защищал в своей жизни артиста, позабыв все свои крайности, все неистовства в ту пору, когда он защищал свое искусство от посягательств чиновников императорских театров и равнодушных невежд, — он приходит к богатству, становится миллионером. Но

происходит то, чего больше всего в жизни боялся Шаляпин: он эксплуатирует свой талант, чтобы еще больше разбогатеть. Здесь, в капиталистическом мире, думал он, можно быть спокойным за свои владения, текущие счета, за нажитый капитал. Но судьба именно здесь, в капиталистическом мире, сыграла жестокую шутку с Шаляпиным. В памятный 1929 год, в день «черной пятницы» на нью-йоркской бирже он потерял большую часть своего состояния, почти все, что он заработал ценой горького унижения, отказавшись от заветов большого искусства, которые защищал с такой страстью и неистовством. То, чего он боялся, случилось. Снова надо было начинать лихорадочную погоню за деньгами, этот бег по земному шару, странствия по материкам из конца в конец света.

Еще в 1928 году он был в полном расцвете своего таланта, даже в 1935 и 1936 годах были такие спектакли, когда Шаляпин приводил в трепет зрителей; он мог еще петь в «Князе Игоре» две партии — Галицкого и Кончака, и петь превосходно. Но случалось, конечно, что Шаляпин не был прежним Шаляпиным, и знавшие его смолоду люди с грустью говорили: «То, что мы слышали и видели, мы больше не увидим и не услышим». Он не раз сам говорил незадолго до смерти, что на родине знали и слышали его в полной силе, и поэтому сейчас он не может вернуться, больной и шестидесятилетний. Зная его строгость к самому себе, надо думать, что его мучили эти мысли. Он не верил в свои «победы» за десять лет до смерти, тем более он не верил в эти победы в последние годы своей жизни. И, вернее всего, он чувствовал, что остановился в развитии, что открывать новые горизонты в оперном искусстве, как это было в прежние времена, он уже не в силах.

И в предпоследнем письме к Горькому, 28 февраля 1929 года, он пишет: «…это мой последний год странствий. В будущем, 1930-м году в октябре будет 40 лет, как я служу на сцене, и хотя я еще крепкая лошадь, но все же устал от этих ужасных странствий по городам, натыканным по всему глобусу. Думаю малость отдохнуть и поездить уже только по тем городам некоторых стран, где можно, наконец, спокойно и сосредоточенно посмотреть на произведения человеческого разума, гения и души.

Чувствую страшную жажду получить наслаждение.

Вероятно, это перед смертью? — ха-ха!

Смешно! Я никогда не верил, что я могу умереть, а теперь иногда это приходит в голову в смысле по-ло-жи-тель-ном».

Шаляпин глубоко воспринимал все, что выходило из-под пера его друга.

«…С наслаждением читаю Самгина, — пишет он Горькому в

1929 году из Барселоны, — и, как всегда, вижу всех и все там, как будто сам жил вот именно с ними. Да и вообще книги твои всегда лежат как-то близко к моему сердцу.

…Собираемся в Швейцарию, в горы, хочется очень побыть в снегу, соскучился по зиме».

Особенно чувствителен был он к тому, что было близко его восприятию жизни, восприятию родины и русского:

«А Пришвин-то… Как написано «Озеро крутоярое», а? — захлебывался я — чудесно!..»

Странствия продолжались и после 1929 сода. Он по-прежнему ездил по городам, «натыканным по всему глобусу»; в конце своей жизни он путешествовал по далекой Азии, ездил в Китай и Японию, пел полубольным, измученным вконец, и все это было ради денег, никакого удовлетворения от этих странствий он не получал. Он даже не мог утешать себя мыслью, что прославляет во всех концах света русскую музыку, он не скрывал этого в письмах к своему другу, ему он открывал свою душу. За девять лет до смерти мысль о том, что он может умереть, кажется, впервые приходит ему в голову, но он отгоняет эту мысль— слишком он любит жизнь, которая дала ему столько наслаждений в годы его творческой молодости и зрелости.

«М. б. буду играть в говорящем фильме — выяснится на днях», — пишет он в том же предпоследнем письме к Горькому.

Звуковой, говорящий фильм начал завоевывать экраны мира, и Шаляпин встретил это усовершенствование кинематографа с радостью и надеждой. Теперь его, Шаляпина, может увидеть и услышать весь мир, он сохранится в памяти потомства и «зрительно», в движении и мимике, а не только в граммофонных пластинках. Он сыграл для звукового фильма «Дон Кихота». Большого успеха не было, потому что постановщик не смог отойти от канонов оперной постановки. Между тем звуковой фильм требовал резкого изменения оперных канонов, и, единственно, что производило неотразимое впечатление на экране, — это все та же предсмертная ария Дон Кихота. Голос артиста, фразировка, выразительность пения отчасти искупали недостатки сценария, медлительность развития сюжета, беспомощность оперных артистов, партнеров Шаляпина, которые не знали, как нужно играть для звукового фильма.

И вот последнее письмо Шаляпина к Горькому. Мы его уже приводили: в нем восхищение страницами «Клима Самгина» и тоска по русскому снегу и русской зиме, которую великий русский артист ищет в Швейцарии.

Купив землю в Тироле, Шаляпин мечтает о том, чтобы здесь, в Тирольских горах, в снегах, построить русскую баню. И,

загоревшись этой мечтой, он тут же пишет в Москву и просит, чтобы ему прислали план русской бани, и с досадой жалуется:

— Европа! Архитекторы! Простой русской печки-каменки сложить не умеют.

Но его собеседники, люди, давно утратившие родину, втихомолку посмеиваясь, считают эту тоску по русской бане прихотью, капризом баловня судьбы.

Путешествуя по миру, Шаляпин давно уже не видит настоящих театров, настоящего искусства Он видит только роскошные театральные залы или, наоборот, огромные, похожие на ангары, так называемые театры, своего рода проходные дворы для гастролеров, где вчера еще выступали укротители змей и сто полуголых или просто голых танцовщиц, а сегодня поет он. Простуженный или больной, он не отменяет своих концертов, потому что за билеты «слишком дорого платят», хотя он и знает, что на две тысячи человек дай бог, если наберется сотня настоящих ценителей.

Он по-прежнему в моде. Временами ему удается отдохнуть неделю, месяц в своем доме в Париже или в Сан-Жан де Люс в своей вилле. Его видят на фешенебельных курортах в Биаррице, Остенде, в Монте-Карло или в Лондоне, Нью-Йорке. Он появляется во всем величии славы, обращая на себя всеобщее внимание, одетый элегантно и просто, с присущим ему вкусом. Все знали легенду его жизни, и многие в изумлении глядели, с каким достоинством держит себя сын казанского писца, учившийся сапожному и плотничьему ремеслу, бродяживший с грузчиками на Волге, голодавший в Тифлисе. Он умел внушать уважение к себе, умел снисходительно и с достоинством беседовать с аристократами и миллиардерами, государственными деятелями, умел, как говорится, вести себя в «большом свете» и выглядеть светским человеком — свободно говорить с чистейшим произношением по-французски и итальянски. Он научился носить маску и скрывать свои истинные чувства. Уже реже его прорывало, и редко, в припадке гнева, он мог внезапной грубостью ошеломить человека, хотя тот и заслужил подобное обращение с собой.

С годами он привык не пускать чужих, а иногда и близких людей в свой внутренний мир. Он стал мрачен и задумчив, характер его стал замкнутым. Порой он писал старым приятелям на родину, в Россию. В этих письмах был темперамент, шаляпинский размах, но никогда не было в них того, что было в его письмах к Горькому. В письмах к приятелям, если вдуматься, все та же маска человека, который с годами стал играть себя самого, играть в жизни.

Годы шли, все дальше и дальше он отходил от Горького, вокруг него образовалась пустота; в сущности, он был очень одинок. Горький всей своей душой, помыслами, каждой своей мыслью и каждой строкой был со своим народом и родиной — Шаляпин метался по свету, писать ему, в сущности, было уже не о чем. Он утешал себя тем, что он — артист международный, мировой, и считал себя своего рода «гражданином мира», но по родине тосковал и где-то в глубине души думал о том, что придет час — и он и Горький будут сидеть бок о бок на палубе парохода волжского, конечно, и видеть великую русскую реку, плоты на реке и слушать песню плотовщиков…

Но мысли эти он скрывал от всех и казался человеком с холодным, опустошенным сердцем.

18

В летний вечер 1933 года в соррентийской вилле накануне отъезда Горького на родину, в Москву, я не мог и думать, что вскоре в Париже увижу человека, о котором мы говорили в Сорренто.

В Париже на афишных тумбах среди объявлений театров Монмартра и мюзик-холла «Ампир» появилась желтая афиша. Имя Шаляпина было, как всегда, притягательным. Трудно было пройти мимо такой афиши.

Но прежде чем осуществилось желание услышать Шаляпина, довелось увидеть его и говорить с ним.

Вышло это случайно и вместе с тем не случайно.

Повстречался в Париже один знакомый, благожелательно настроенный человек, не раз ездивший в Советскую страну, добрый знакомый многих наших уважаемых артистов и, кстати сказать, давний импрессарио Шаляпина.

Мы заговорили о шаляпинских гастролях; по старой памяти мы думали, что не так уже легко попасть в театр, когда поет «сам Шаляпин». Но в Париже это оказалось несложным делом.

Импрессарио Шаляпина не проявил особенного интереса к этому разговору. Но француз-художник, присутствующий при разговоре, рассеянно сказал:

— На вашем месте я бы не стал его слушать… Пусть он останется в памяти таким, каким вы его помните… Не то, чтобы он стал плох, но все-таки… Впрочем, увидите сами.

А через час после этого разговора, совсем неожиданно, как это иногда бывает в жизни, мы повстречали Шаляпина.

На улице Риволи под бесконечными аркадами было такое место вроде винного погребка, попросту называемое «бодега», то есть что-то вроде таверны. Место это славилось отличным портвейном, доставляемым сюда из Опорто. Старые парижане любили заходить сюда перед обедом, выпить стаканчик крепкого, горьковатого «порто». Здесь было не слишком светло от темных дубовых стоек и больших дубовых бочек позади стоек. Головокружительно пахло крепким вином.

Было воскресенье. Париж, как всегда, опустел, меланхолически перекликались автомобильные гудки. В «бодеге» по случаю праздника почти не было народа.

В уголке, у самого края стойки, мы увидели высокую, прямую фигуру, знакомый облик человека, которого можно узнать среди десятков тысяч людей. Это был Шаляпин спустя пятнадцать лет после разговора за кулисами в Мариинском театре.

Прежде всего поразила перемена в его внешности. Исчезли мягкие, округлые черты лица, исчез задорный, лукавый взгляд в упор. Взгляд стал каким-то тревожным, тяжелым, настороженным, седые насупившиеся брови придавали суровое, мрачное выражение лицу. Он сильно похудел, казался еще выше, исчезла пропорциональность в сложении, которая так восхищала на сцене.

Резкие, глубокие морщины легли у ноздрей, волосы совсем поседели и стали редкими, открылся лысеющий лоб Может быть те, кто часто видел Шаляпина, не замечали этой перемены, но для нас она была резкой и разительной. Знакомый, завязанный бабочкой галстук. Серый костюм уже не облегал его большое тело, а слишком свободно висел на нем. Таким был Шаляпин на седьмом десятке лет, состарившийся, но еще не одряхлевший лев. Однако после Горького с его юношеской статностью, живостью взгляда и временами совсем молодой улыбкой Шаляпин казался стариком.

Мы сели в отдаленный, полутемный угол. Перед нами поставили бокалы с «порто» Шаляпин отодвинул свой. Он слушал своего импрессарио, временами поглядывая на меня.

— Вот — недавно из Москвы…

— Да, да… — как мне показалось, с досадой сказал Шаляпин, потом спросил, давно ли уехал из Сорренто Горький. И, узнав, что Горький уже в Москве, спросил:

— До осени?

— Нет. Алексей Максимович не вернется в Сорренто.

Седые брови чуть-чуть поднялись.

— Это что же?.. Значит, прощай, Италия? Так так… — потом, поведя по сторонам глазами, сказал:

— Пойдем отсюда.

Мы вышли и, не торопясь, прошли на бульвары. Те, кто встречался нам, оглядывались на Шаляпина. Он этого не замечал или старался не замечать.

Мы пришли в небольшой ресторан, вблизи площади Мадлен. Час завтрака кончился, и мы были почти одни.

— Будете завтракать?

Когда мы уселись, Шаляпин спросил:

— Ну, есть в Москве перемены?

Я ответил, что начинают строить метро.

— Это зачем же? Извозчиков что ли не хватает?

Импрессарио, недавно побывавший в Москве, усмехнулся и сказал, что время извозчиков прошло — нынче век такси.

— Ну, какая же Москва без извозчиков, — сказал Шаляпин. — А вот была такая чайная извозчичья «Комаровка» у Петровских

ворот. Тоже нету? Жаль.

Действительно, в старой Москве была такая чайная, ради остроты ощущения ее посещали иногда артисты и художники.

Завязался разговор о прошлом и настоящем.

— Публика здесь какая-то злая стала… — вдруг сказал Шаляпин, — после кризиса что ли? Помню мои первые гастроли — где бы вы думали? — в Аргентине, в Буэнос-Айресе — Беназэре, как французы называют…

Он вдруг оживился, и в глазах появилось что-то прежнее, озорное.

— Перед первым спектаклем приходят ко мне русские. Теперь всюду русские, и тогда были, и говорят: «Вы, Федор Иванович, ничему не удивляйтесь — публика здесь грубая, скотоводы-миллионеры… Вы ничему не удивляйтесь…» Потом опять: «Публика здесь грубая…» Надоело мне, я их прогнал. Хорошо. Выхожу на сцену — ничего не понимаю, гляжу в публику — ни одного лица не вижу. Одни газеты вечерние. У всех газеты в руках, и все носами в газеты уткнулись. Это, оказывается, здесь так оперу слушают… Еще что — в ложах спиной к сцене сидят, ей-богу! Взяла меня злость! Ну, думаю, посмотрим. И сам не помню, как пел, но чувствую — хорошо. В паузе слышу — газеты шуршат, не стало газет. Глядят на меня черномазые, глаза, как угли. И из лож глядят. Словом, кончается ария — никогда я такого грома не слышал. Говорят, даже в азарте из револьверов в потолок стреляли. Вот тебе и скотоводы. Я потом с ними что хотел делал… Да, артист должен ездить, много ездить, по всему миру. Это шлифует артиста. Это дает опыт… Подумайте — приезжаете вы в город, в Южной Америке или в Австралии, где ни разу не были. Там имя только понаслышке знают. Идут потому, что знаменитость, потому, что цены бешеные. Ему все равно, что у вас хандра или насморк, или просто выпито было сверх меры. Он деньги платит и за свои деньги требует — и я обязан ему дать сегодня, сейчас. А завтра будет другой город, и опять с вас требуют. Это не то, что по матушке России ездить, где вам простят да еще пожалеют по доброте души: «Может, расстроился чем-нибудь сегодня или болен, или хватил лишнее, зато какой артист!» За границей: заплатил, и ты ему подавай сполна то, за что были деньги плачены. Вот так и шлифуется артист. Деньги — «монэй». Талант — «бизнес». Говорят, деньги — не это, мол, важно. А я скажу так: стал хуже петь — тебе цена меньше. Это закон. Искусство — искусство, а за искусство платят.

Он говорил об этом с горечью и с раздражением. Поистине, перед нашими глазами была трагедия, реальная, жизненная трагедия — закат великого артиста.

Вошла шумная компания французов Они увидели нас, увидели Шаляпина, узнали его и зашептались. И тут в лице Шаляпина можно было увидеть досаду и смущение. Правду говорили о нем, что он смущался на людях. А ведь ему, кажется, не привыкать к такому интересу, который он вызывал у окружающих. Он поменялся местами с импрессарио и сел спиной к пришедшим.

— Никогда меня публика не любила, — к изумлению моему сказал он, — не удивляйтесь, меня не любили, а вот Леонида Собинова любили, все любили. Всем он был мил: и студентам, и адвокатам, и товарищам артистам. И женщинам. Завидую такому характеру. Я в самом соку был, то есть пел, как никогда не пел, а кругом все говорили: «Что, мол, будет, когда потеряет голос?» И прочили меня в драматические артисты. И все ждали — вот, мол, скоро конец Шаляпину, — есть, мол, такой бас Дидур. И ждали и радовались: «Куда Шаляпину…» Так и писали — заживо хоронили Шаляпина. А вы думаете, Дидур много хуже меня был? Настоящий певец, голос, и по сцене ходить умел, и Мефистофеля спел не хуже других. А где он теперь? Приходили меня слушать злые: студенты ночь на морозе стояли за билетами, ругали меня за то, что я деньги люблю, за то, что даром в пользу студентов не пою, за то, что где-то когда-то хористок обидел, уж сам не знаю за что… Сколько я писем получал: «Хотя вы и свинья, но я поражен — ваш талант… и прочее, прочее, — пришлите полтораста рублей…». И так везде; здесь меня русские ненавидят: мол, «свой», а денег не выпросишь. А какой черт я им «свой»? Я работал как вол, и что мне платят, то мое. А там, на родине? Забыли, ну, не совсем забыли, так забудут. Ну. артисты, старые знакомые помнят, а умрут последние — и забудут. Да, не удалась жизнь! Не удалась!

И вдруг он сказал:

— Давайте поедем ко мне. У меня чудо что за коньяк. Дома — никого. Все разъехались. Сам не пью: врачи не велят, но люблю, когда пьют. — Он вдруг улыбнулся. — Я сыну говорю: «Пей коньяк, за него тысяча франков заплачено, я в твои годы этого не мог». А он отвечает: «Ты в мои годы с плотниками три ведра водки мог выпить, а я этого не могу».

В доме Шаляпина, в его квартире на авеню Прейсиш-Эйлау, авеню Эйло, как говорят французы, висел портрет хозяина в шубе и шапке работы Кустодиева. Таким его помнят многие в годы его зрелости. Теперь же перед портретом стоял шестидесятилетний человек, уже ощущающий смертельную болезнь, но с молодой душой, непокорным и страстным характером, неутолимой жаждой жизни.

Два дня спустя после этой встречи в старом театре Шатле, пропахшем застоявшимися запахами грима и красок, Шаляпин пел Мефистофеля.

Это был совсем иной образ — не прежний молодой, вакхический черт с походкой бретера и сладострастника. Согнувшись, заложив руки за спину, на длинных, очень худых ногах стоял старый дьявол. Длинная шпага по диагонали висела позади него. И злобная ярость была в его длинном худом лице, и что-то страдальческое было в полубезумном и гневном его взгляде… Совсем другой образ — трагический и жуткий. Не стало вдохновения, не стало одухотворенности в исполнении, хотя все, что делал Шаляпин на сцене, было безупречно и совершенно. Чувство музыкальности, дар музыкальности не изменил артисту, а сценическое его искусство сохранило всю силу, даже стало более совершенным. Этим совершенством исполнения Шаляпин старался заменить вдохновение. Вдохновения же не было потому, что слушали его чужие люди, слушали холодно и бесстрастно.

Дидро писал, что актер сам по себе должен оставаться холодным и спокойным в те минуты, когда он зажигает и потрясает других.

«Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы, и в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство». Так говорил Сальвини, один из величайших артистов, которого любили и ценили великие мастера русского театра.

Константин Коровин уверял в своих воспоминаниях, что в последние годы жизни Шаляпин терял неотъемлемое для великих артистов свойство видеть и слышать себя как бы со стороны, он уже не был в силах соблюдать чувство меры, и слезы его в сцене смерти Бориса были настоящими слезами. Это были слезы не царя Бориса, а слезы артиста, оплакивающего утрату, увядание тех драгоценных даров, которыми он владел во времена молодости и творческой зрелости.

С этим нельзя согласиться; может быть, были спектакли, когда Шаляпина можно было упрекнуть в том, что в голосе его не было прежнего свободного звучания, в том, что не стало редчайшего шаляпинского тембра, — так, по крайней мере, пишет Коровин. Но и в те годы, когда гений артиста был в расцвете, он сам говорил, что рядом со спектаклями — праздниками искусства были будни. А в парижских гастролях он пел Кончака и Галицкого в одном спектакле «Князя Игоря» и спел так, что забыть невозможно.

Беда была в том, что уж очень бедно были обставлены эти

спектакли. Так, в «Борисе Годунове» партнеры и хор — все было жалким, случайным. Не было той праздничности зрелища, к которой мы привыкли в Большом театре в Москве, праздника оперного искусства, который сам по себе вдохновлял артиста.

И Борис стал другим; не стало сильного и мудрого человека, раненного насмерть раскаяньем, сознанием совершенного им преступления. С первого явления на сцене был подавленный, мучимый смертельным недугом, глубоко страдающий человек.

В этом новом образе был отзвук личной трагедии Шаляпина. Если в молодые годы Шаляпин писал Горькому о том, что чудится ему «и то и се», будто и голоса стал лишаться, то можно было вообразить, как эти сомнения терзали его на седьмом десятке лег.

Потрясающие слова: «Я царь еще…» в такие минуты воспринимались не как слова царя Бориса, а как жалоба артиста, чувствующего приближение конца, — и правда, жить-то осталось недолго…

И точно это была мольба о прощении, раскаянье великого артиста в том, что он так трагически завершил свою жизнь, было заключительное: «Родные… простите, простите…» — рыдание и раздирающая сердце гениальная музыка Мусоргского.

В декабре 1935 года, пересекая океан на пути в Китай и Японию, Шаляпин на борту парохода «Hakonmary» пишет в Москву старому другу, когда-то известному оперному артисту А. М. Давыдову:

«Я несказанно радовался и за Вас и за ту, полную приятных волнений, строящуюся новую жизнь моей родины… отчизну мою обожаю! И обожание это ношу и буду носить до гробовых досок — вспоминается: но ты от горького лобзанья свои уста оторвала… и т. д.».

Мне кажется, надо привести два четверостишья из этого чудесного пушкинского стихотворения, и тогда будет понятно настроение артиста и будет понятно, почему Шаляпин припомнил именно эти стихи:

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Его скитания на чужбине чудятся ему «мрачным изгнанием»

хотя никто его не изгонял В том, что он скитается на чужбине, повинен был он сам. Гений Пушкина олицетворяется для него в его родине, отчизне…

И артист пишет далее:

«Еще бы! Отчизна моя! Там родился, жил и умер Пушкин, — а на свете есть только Пушкин, Данте и Сервантес. Остальное и мы с вами «La pelouse» (сорная трава. — *Л. Н.*) — не думаю, что ошибаюсь. Впрочем, всякому свое…»

Проходит немногим более двух лет, и в январе 1938 года, за три месяца до смерти, он пишет дочери в Москву:

«Можно ли мне выслать бюст Пушкина — у меня их было два, один бронзовый, мною отлитый, а другой гипсовый — ради бога…»

Это написано рукой тяжело больного человека, карандашом на обыкновенной почтовой открытке.

«Маска и душа» называется книга, выпущенная под его именем за границей. Она почти целиком написана под влиянием эмигранта, некоего Полякова-Литовцева, который ненавидел нашу страну. Книга эта должна бы называться «Маска». Души в ней нет, здесь под маской Шаляпина укрылся мелкий и неумный человечек.

Но если мы хотим узнать душу великого русского артиста, узнать его противоречивый, трудный характер, понять то, что ему дорого и близко, надо вернуться к прошлому, перечитать его письма к Горькому.

И мы увидим его наедине с единственным дорогим другом, с милым ему человеком, и мы услышим, как он беседует с ним по душам. Вот Шаляпин остается один где-нибудь в отеле Будапешта, или Милана, или Нью-Йорка, и перед ним чистый лист бумаги. И он берется за перо — и спадает маска, он пишет другу все, что у него на душе: и дурное, и хорошее, истину и вздор, все свои помыслы, сомнения, тревоги, радости и горести. И становится ему легко и отрадно на душе, точно он испил у источника живой воды.

18 июня 1936 года не стало того, кто был для Шаляпина чистейшим источником правды, не стало великого Горького, которому открывал душу гениальный артист.

На океанском пароходе, на пути из Гавра в Нью-Йорк, Шаляпин узнал о смерти Горького.

Острое горе охватило его.

«Едва я могу передать силу этого удара», — писал он в прощальных строках. Он вспоминал первые встречи, рассказывал о том, что было правдой и что было легендой в их отношениях, о том, как они далеко уплывали на лодке в море и возвращались,

одухотворенные этой дружбой, полные творческих сил.

Шаляпин вспоминал и о том, как однажды, купаясь в море, он увидел глубокие рубцы и шрамы на груди Горького и понял все страшное, что пережил его друг, о чем так скупо рассказано в нескольких страницах рассказа «Вывод».

И еще вспоминал Шаляпин о том, что повторял ему Горький и в письмах и в редкие их встречи за границей:

— А теперь тебе, Федор, надо ехать в Россию.

«В Горьком говорило глубокое сознание, что мы все принадлежим своей стране, своему народу, и что мы должны быть с ним не только морально, — как я иногда себя утешаю, но и физически…»

В том, что писал Шаляпин, можно было угадать между строк, как почитал его талант Горький, как заботился великий писатель о том, чтобы Шаляпин был достоин любви своего народа.

«Не позволяй негодяям играть тобой как пешкой», — писал Шаляпину Горький и снова и снова старался открыть глаза артисту на окружающих его мелких и ничтожных людей, которые пользовались его «малограмотностью и глубоким социальным невежеством»— именно так и писал Горький.

В то же время Горький по-человечески, по-дружески жалел Шаляпина, понимая, что великого русского артиста терзает тоска по родине.

«Это был голос любви ко мне и к России», — так понимал Шаляпин призыв его друга вернуться на родину. Но голос любви не дошел до его сердца Оставалось только утешать себя тем, что он «морально», то есть духовно, был со своей страной, с народом.

Однажды в Америке в порту он провел день на пароходе «Смоленск» среди советских моряков и потом говорил, что это самый счастливый день его жизни в Америке. Он говорил о родине, о своей тоске на чужбине.

В концертах он иногда пел «Узника» на стихи Пушкина. Рассказывают, что в этом романсе с потрясающей, истинно трагической силой звучали таящие для него особый смысл стихи:

Зовет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «давай улетим!»

19

Передо мной лежит программа концерта Шаляпина. Он пел в июне 1937 года, это было за восемь месяцев до смерти.

В эти последние годы жизни он вынужден был перейти к концертной деятельности, в оперных спектаклях приходилось выступать редко. Впрочем, и в Большой опере в Париже, в Милане в «Ла Скала» дела были не блестящие: Европа вступила в полосу зловещих предвоенных лет. В Германии уже свирепствовал гитлеровский террор.

Если внимательно прочитать программу концерта, подивишься богатому репертуару артиста, особенно на склоне лет. Программа включает 38 номеров — это все, что пел в концертах Шаляпин; естественно, что в обычном концерте он пел не все, что указано в программе, а только 15 романсов, арий и песен, не считая «бисов».

Концерты были рассчитаны на иностранную публику, и потому программа имеет оригинальный вид, нечто вроде большой тетради, — в ней тексты романсов и песен, исполняемых на русском языке, даны в переводе на французский и английский языки.

Каждый романс, каждая песня, ария имеет свой порядковый номер. Перед исполнением Федор Иванович объявлял по-французски и по-английски номер того произведения, которое будет исполнять. Шелестели программы, публика разыскивала указанный номер и следила по тексту за исполнением. Несмотря на то что иностранцы слушали романс на русском языке и внимание их отвлекалось, они следили за французским текстом — впечатление было потрясающим.

Он начал с романса Бетховена «Под камнем могильным…», который исполнил на безукоризненном французском языке. Во французском переводе он исполнил «Ночной смотр» и, конечно, по-русски «Титулярного советника» Даргомыжского. Затем следовала ария Лепорелло из «Дон Жуана» Моцарта. Это было несколько необычно. В прежние времена Шаляпин избегал исполнять оперные арии в концертах. Он справедливо утверждал, что оперные арии надо исполнять на сцене в гриме и костюме, в сопровождении оркестра — словом, в оперном спектакле, а не на эстраде. Вслед за арией Лепорелло вдруг неожиданно прозвучал «Трепак» Мусоргского, и опять это была уступка публике, надо было поразить иностранцев контрастом, эффект был обдуманный и действительно поразительный. И точно таким же контрастом вслед за «Трепаком» звучала томная и сладостная «Персидская

песнь» Рубинштейна. Романс Сахновского на слова Лохвицкой Шаляпин пел во французском переводе, и только совершенство исполнения и благородство звука спасали этот посредственный романс.

Шаляпин спел «Двойника» Шуберта. Здесь он был истинно велик. Было почти физическое ощущение — мороз пробегал по коже от этого летящего ввысь чудесного инструментального голоса, от скорбно-прекрасного, строгого лица и расширенных, горящих вдохновением глаз. И тотчас после «Двойника» — исполненная удали и веселья русская песня «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке», песня, от которой даже у сумрачных скандинавов появлялась на лице улыбка.

Он пел арию Кончака, затем романс Флежие на слова Альфреда де Виньи, затем знаменитую арию о клевете Дона Базилио, заставляя забыть, что он поет без грима и во фраке, и воскрешая в памяти длинную, нелепую, тощую фигуру на сцене Большого театра. Вслед за тем он объявил на французском языке «Jean le conscrit», — это была грустная русская песня «Ваня-рекрут», записанная им самим с голоса своей матери. (Об этом довела до сведения зрителей программа.) С какой глубиной чувства, с какой выразительностью должен был исполнить эту песню Шаляпин, чтобы она доходила до сердца иностранцев или тех русских слушателей, которые давно перестали быть русскими!

Программу концерта завершала «Калина-малина» и «Вдоль по Питерской, по Тверской-Ямской», — это была чистая экзотика для господ в партере, и они приходили в восторг от подмывающего «Эх! Эх! Эх!..» и «Эх, кумушка и голубушка…» Он стоял, огромный, с веселыми, лукавыми искорками в глазах, и все его легкое, худое тело как бы трепетало в зажигательной пляске.

Потом спел на «бис» «Отчего я люблю тебя, тихая ночь» Чайковского; пел с таким чувством, нежностью, которая не доступна ни одному лирическому тенору. И затем, конечно, «Эй, ухнем», волжскую песню, с которой он прошел по всему миру. И вся эта обильная программа была исполнена артистом, которому осталось несколько месяцев жизни.

Осталась программа и портрет артиста — скорбное, усталое лицо с седыми нависшими бровями и трагической складкой у рта, программа, на видном месте которой напечатана реклама ликера «Бенедиктин»…

В последние годы жизни он уже не обращал внимания на тех, кто его окружал на сцене, и на то, что его окружало. Фраза, которую он бросил: «Стал хуже петь — тебе меньше платят…» — была горькой правдой. Ему стали меньше платить, он стал ездить в медвежьи углы Азии, куда раньше не заезжал. Он пел в Харбине

и в Шанхае. И там его встречало злобное шипение белоэмигрантов, которые требовали подачек и получала от Шаляпина грубый отказ. В Шанхае белогвардейские газетки ругали его отвратительной бранью, какая-то «активная группа» разбрасывала летучки с лозунгами: «Шаляпин — враг русской эмиграции! Бойкотируйте Шаляпина! Ни одного цента Шаляпину! Все клеймите хама! Все срывайте его концерт!»

Один русский артист посетил его после концерта и застал одиноким, больным. Он полулежал в кресле с заострившимися чертами лица, в поту от простуды. Теперь он уже не напоминал Алексея Орлова или Алексея Ермолова, как в былые годы, а скорее умирающего графа Безухова, екатерининского вельможу, на смертном одре, каким тот изображен в «Войне и мире».

Но Шаляпин еще жил, это были последние два года его жизни.

В 1910 году старый друг Шаляпина писал о нем, что он — талант русский и должен работать в России и для России, а то, что он делает за границей, есть много мастеров делать и без него.

Упрекал он Шаляпина в том, что артист выступил в беспомощном произведении «Орел». Упрекал артиста и в том, что Шаляпин пел в Монте-Карло для прожигателей жизни, забегающих в оперу между двумя ставками, выигранными или проигранными в рулетку.

На упреки друзей, касающиеся участия артиста в «Дон Кихоте», осмеянной и провалившейся опере, Шаляпин отвечал, что видит слезы на глазах у зрителей и это дает ему высокое удовлетворение.

Слабое это было утешение, но все же участие в опере Массне можно было объяснить страстным желанием создать Рыцаря печального образа. Чем же можно оправдать «Орла» и многое другое?

И в прежнее время здесь же, в Париже, ему случалось поступаться многим, за что он ратовал в оперном искусстве. Он пел Бориса в Парижской опере, и поджарые, подвижные хористы французы мало походили на осанистых и дородных русских бояр. Но тогда он относился к этому, как к комическому эпизоду. Обращаясь к боярам-хористам, он вкладывал в обращение «бояре» чуть заметную иронию, которую понимали только русские, находившиеся в театре.

Полвека служения искусству он предполагал отметить в Париже. Был образован юбилейный комитет под председательством Клода Фаррера, вице-председателем был известный французский актер Саша Гитри.

В глубине души Шаляпин не мог не понимать горькой истины

— великий русский артист справляет свой полувековой юбилей на чужбине.

И потому он с живым интересом беседовал с людьми, приезжавшими из Советской страны, особенно со старыми знакомыми, и в беседах с ним всегда поражали умные и глубокие воззрения на задачи и цели искусства, ясное понимание главного — искусство должно служить народу, и особенно такому даровитому народу, как русский. Но по-прежнему в его рассуждениях удивляло противоречие его слов поступкам и то, что разумные и мудрые мысли об искусстве, об эпохе были перемешаны с пустыми и подчас просто смешными, мелочными разговорами о каких-то мнимых обидах, которые он претерпел от каких-то хористов или совсем незначительных сотрудников театрального отдела в Петрограде. Ему было приятно, когда на его концертах присутствовали люди из советской колонии в Париже и Лондоне, Нью-Йорке. Советский инженер, побывавший в командировке в Англии в 1937 году, был на одном из последних концертов Шаляпина. Впечатление было грустное — Шаляпин пел в полупустом зале, публику из дальних рядов просили сесть поближе в пустующие первые ряды. Англичане слушали его скорее с любопытством, чем с восхищением, сохраняя бесстрастное выражение лица. Но были и горячие поклонники русского артиста, иные даже просили советского инженера перевести им по-английски «Вниз по матушке по Волге».

Это был результат воздействия концертов Шаляпина.

В тот год Шаляпин пел в концерте в пользу бастующих горняков Уэльса, об этом тоже следует подумать, когда хочешь понять, что происходило в душе этого человека в последний год его жизни.

Через два года, три месяца и двенадцать дней после смерти Горького смерть навеки закрыла глаза Федору Шаляпину.

Он умирал в тяжелых муках от редкой, почти небывалой в его возрасте болезни — от острого белокровия — и не верил в то, что умирает.

Человек несокрушимого здоровья на седьмом десятке лет умирал мучительной и медленной смертью и завидовал Мазини, который дожил до восьмидесяти лет. Шаляпин хотел жить и увидеть родину.

Жизнь постепенно уходила от него. Все становилось чем-то отдаленным, все становилось далеким воспоминанием — несокрушимое здоровье молодости, дружба великих людей, любовь, слава… Воспоминаниями стали вино и вкус к любимым блюдам, страсть покупать землю, острова, скалы, дома, картины, редкости. Жажда обогащения бросала его из конца в конец света,

он видел все материки, все столицы мира, его видели все материки и столицы мира, а теперь вся жизнь, вернее, то, что осталось от нее, сосредоточилась в этих четырех стенах, вернее, на этой кровати, с которой ему уже не суждено было подняться и на которой кончилась его жизнь.

И осталась еще тоска по тем местам, где он был молод, где был весел и счастлив, тоска по волжским далям, по великолепному Большому театру, где безраздельно и по праву царствовал царь искусства, Федор Шаляпин…

Говорят, что его всегда угнетала мысль: певец смертен — произведение искусства вечно. Он, бывало, говорил Горькому:

— Алексей, после тебя останутся книги, останется Максим Горький, а я без голоса кому нужен? А когда помру, вообще ничего не останется.

От Шаляпина дошли до нас, сохранились не одни граммофонные пластинки. Остались созданные им или почти заново созданные образы искусства, и каждый молодой певец, которому доводится петь оперную партию, петую Шаляпиным, ищет и находит людей, слышавших в этой опере «самого Шаляпина», и читает статьи и книги, в которых рассказывается о том, как пел в этой опере «сам Шаляпин» в Москве, в Петербурге, на родине, за границей.

Что бы ни говорил Шаляпин в раздражении, он чувствовал тоску по родной земле и родным людям — иначе он не мог бы подписать свое имя под этими напечатанными в его книге словами: «Милая моя, родная Россия». Он нашел в себе силы ответить смело и прямо на вопрос «жизни артиста»: «Где мой театр?» «…Там, в России». На это хватило искренности и прямоты у «умнейшего мужика».

И еще он мог, чувствуя приближение конца, мечтать о том, что его похоронят на Волге, на крутом холме, близ Ярославля:

Быть может, на холме немом
Поставят тихий гроб Русланов,
И струны громкие баянов
Не будут говорить о нем…

Друг Шаляпина, художник Коровин писал, что из-за этих слов в опере «Руслан и Людмила» Шаляпин не хотел петь Руслана: «Руслана бы я пел, но есть место, которого я боюсь».

Забвения, а не смерти боялся Шаляпин.

Он рассказывал свои странные сны. Будто стоит он на сцене Большого театра в венце и бармах Бориса, в золотом царском облачении, и хор поет ему славу, и звонят колокола, а потом он

глядит — и вокруг никого нет… В театре, на сцене нет ни одного человека, и даже в оркестре ни души, а он стоит один на краю, у самой рампы, как над пропастью, покинутый всеми, один в пустом, огромном, сверкающем золотом полутемном театре…

И когда глаза остановились на кратком сообщении «Смерть Ф. И. Шаляпина», дрогнуло сердце и вспомнился этот необыкновенный человек, с таким неудержимым весельем, с такой удалью и лукавством запевавший «Вдоль по Питерской»… А потом в ушах долго-звенела удаляющаяся песня бурлаков, затихающая навеки последняя нота «Эй, ухнем».

В годы, когда его духовные и телесные силы были в полном расцвете, Шаляпин позировал для портрета художнику Коровину.

Был летний день, он стоял, освещенный полуденным солнцем. Расстегнув ворот, запрокинув голову, он глядел в облака, проплывающие над верхушками кипарисов. И была высокая гармония в этом сочетании великолепно сотворенного человека и вечной красоты окружающей его природы.

И вдруг Коровин вздохнул и сказал:

— Построить такого человека и потом спихнуть его в яму… Эх, природа — дура!

Вероятно, это очень позабавило Шаляпина — тогда он был молод, счастлив в друзьях, в работе, мысль о смерти не приходила ему в голову «в смысле по-ло-жи-тель-ном».

Как далеко ушли дни, о которых он так проникновенно пел: «О, если б навеки так было…»

«Маска и душа» называлась книга Шаляпина.

Умер он на чужбине, вдали от родины, и не стало ни маски, ни души, которую он открывал редко, и почти всегда только одному человеку на земле, человеку, который, как огромный костер, горел тепло и светил ярко, светил не одному Федору Шаляпину, а всему мыслящему человечеству.

Воздавая Шаляпину должное, почитая заслуги его в великом русском искусстве, его необыкновенное дарование, люди Советской страны не забудут и тяжкую вину гениального артиста перед его родиной и народом.

Да, он любил родину, тосковал по ней, мечтал о родной земле, но это лишь усугубляет его вину. Его место было здесь, где родной дом, здесь, где могли оценить его чудесный дар песни. Здесь народ строил новую, справедливую жизнь. Здесь социалистическое государство перестроило жизнь так, что не стало того страшного быта, в котором вырос подросток и юноша Федор Шаляпин. Выходец из народных низов, он повинен в том, что развлекал своим искусством алчных и надменных богачей, ненавидящих его родину и советский народ Он сам

повинен в том. что семнадцать лет жизни прожил на чужбине и умер, не увидев родной земли.

Забыть это нельзя. Но нельзя забыть и то, что сделал этот даровитейший сын русского народа во славу великого родного искусства.

Прекрасные традиции русского искусства живут на советской оперной сцене.

Шаляпина по справедливости называют гениальным реформатором русского оперного искусства. В наши дни осуществилось то, о чем он мечтал, но не мог довести до конца — сочетать в оперной постановке «судьбу человеческую, судьбу народную», показать народ великим героем, одушевленным единой идеей.

Можно сказать с уверенностью: уже создается в нашем оперном искусстве свой стиль и метод, раскрывающий в русской классической опере духовный мир героев, проникновенный, озаряющий давно минувшие исторические эпохи, имеющий общественное звучание и потому близкий современному зрителю.

Благородные традиции русского оперного искусства питают творчество наших современников — певцов, режиссеров и художников. И все они отдают дань уважения и признания заслуг своему гениальному предшественнику, воплотившему в лучшие свои годы великое реалистическое искусство нашего народа.

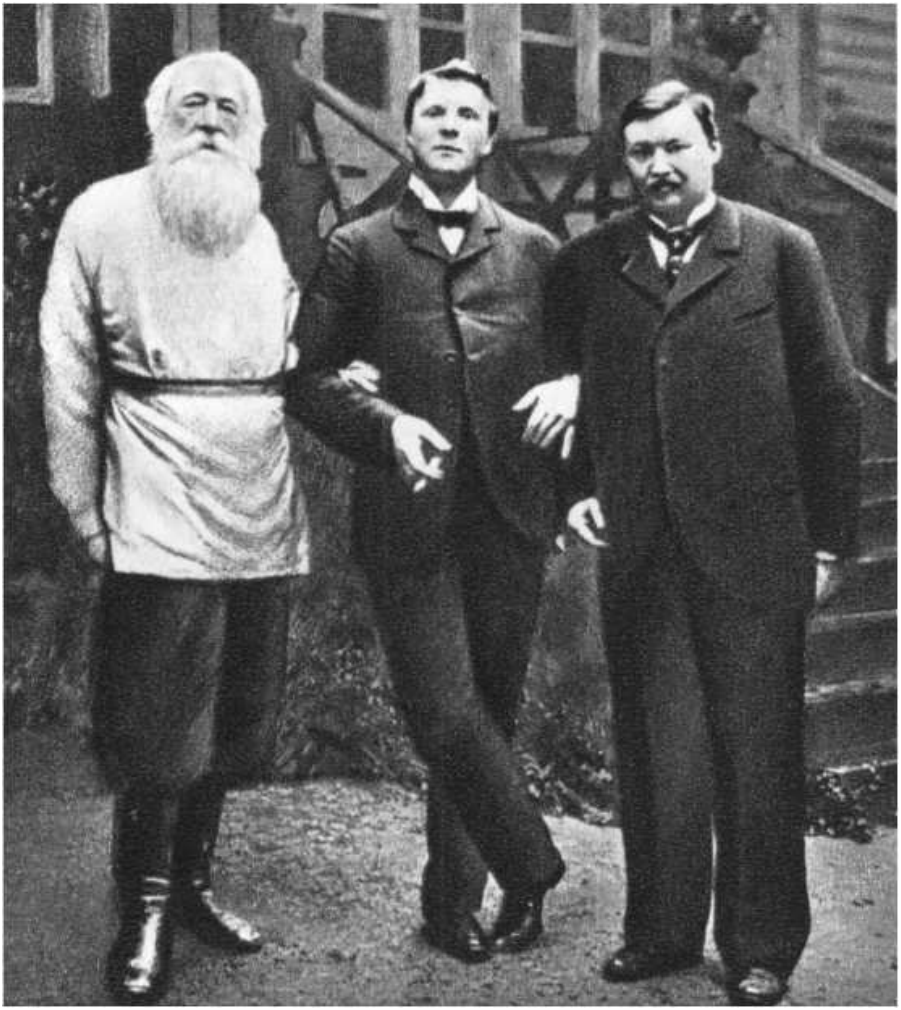
Будут еще такие таланты на благодатной нашей земле, есть в русском народе жизненные силы, способные дать миру не одного Шаляпина, но тот, кто носил это имя, не умрет в нашей памяти! Шаляпина не забыли и не забудут.

Не будет того, чего так страшился, умирая, великий артист.

Не забудется содеянное им во славу русского искусства!

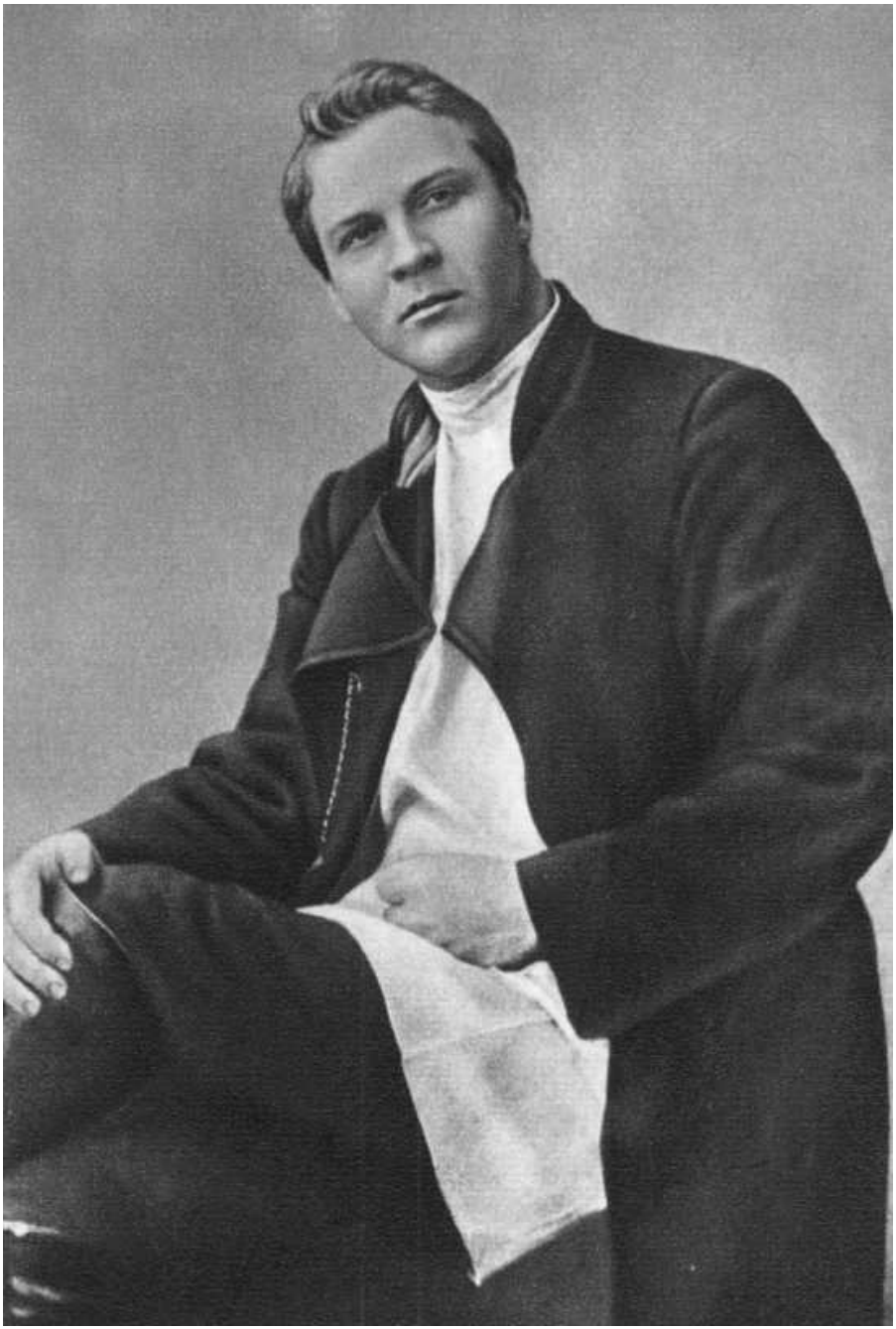
1947–1953

Иллюстрации



Ф. И. Шаляпин, В. В. Стасов и А. К. Глазунов. 1900.

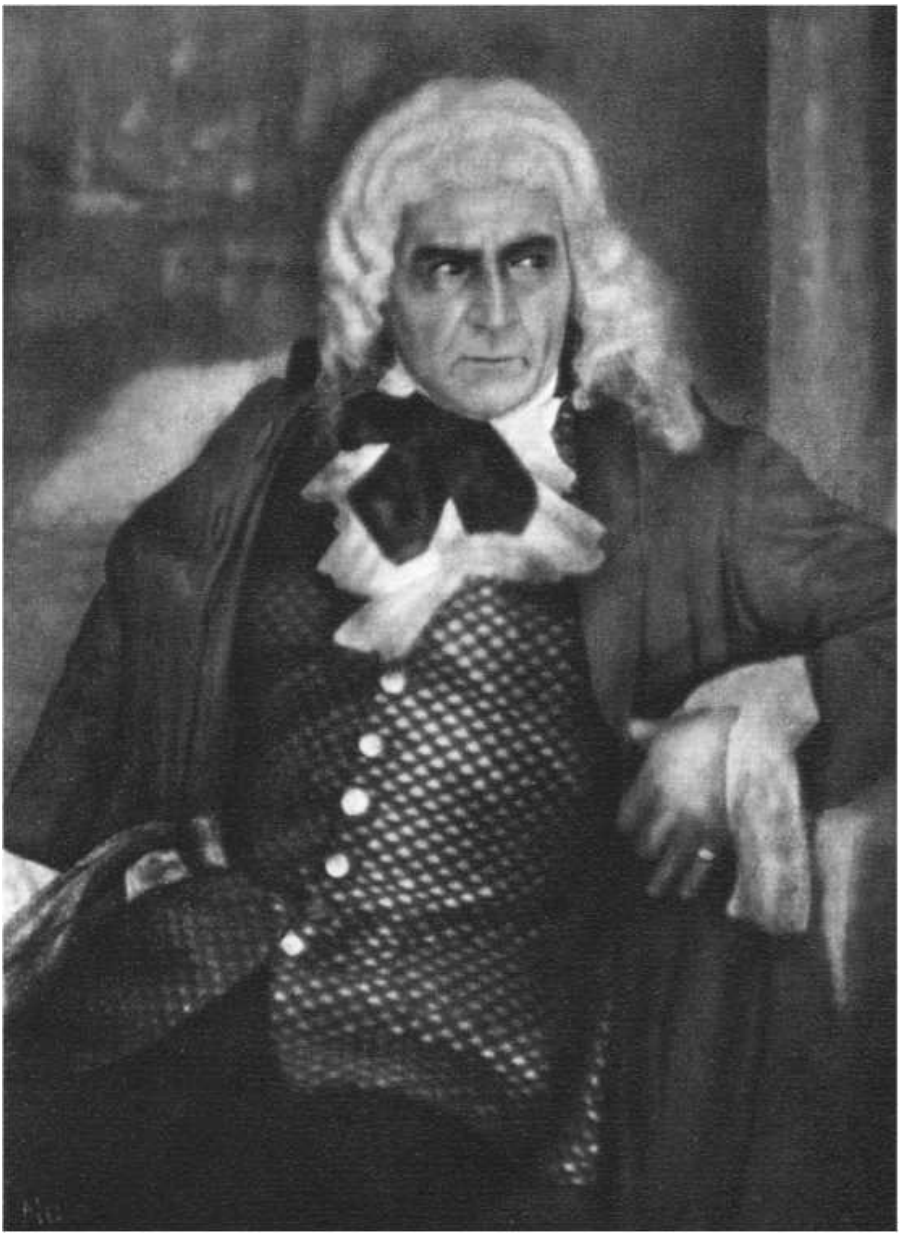
Ф. И. Шаляпин и А. М. Горький. 1902.



Ф. И. Шаляпин. 1905.

Ф. И. Шаляпин. 1910.

Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова (опера «Борис Годунов» М. П. Мусоргского).



Ф. И. Шаляпин в роли Сальери (опера «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова).

Ф. И. Шаляпин в роли Олоферна (опера «Юдифь» А. Н. Серова).

Ф. И. Шаляпин в роли Мефистофеля (опера «Фауст» Ш. Гуно).

Ф. И. Шаляпин в роли Дон-Кихота (опера «Дон-Кихот» Ж. Масснэ).

Ф. И. Шаляпин (одна из последних фотографий).